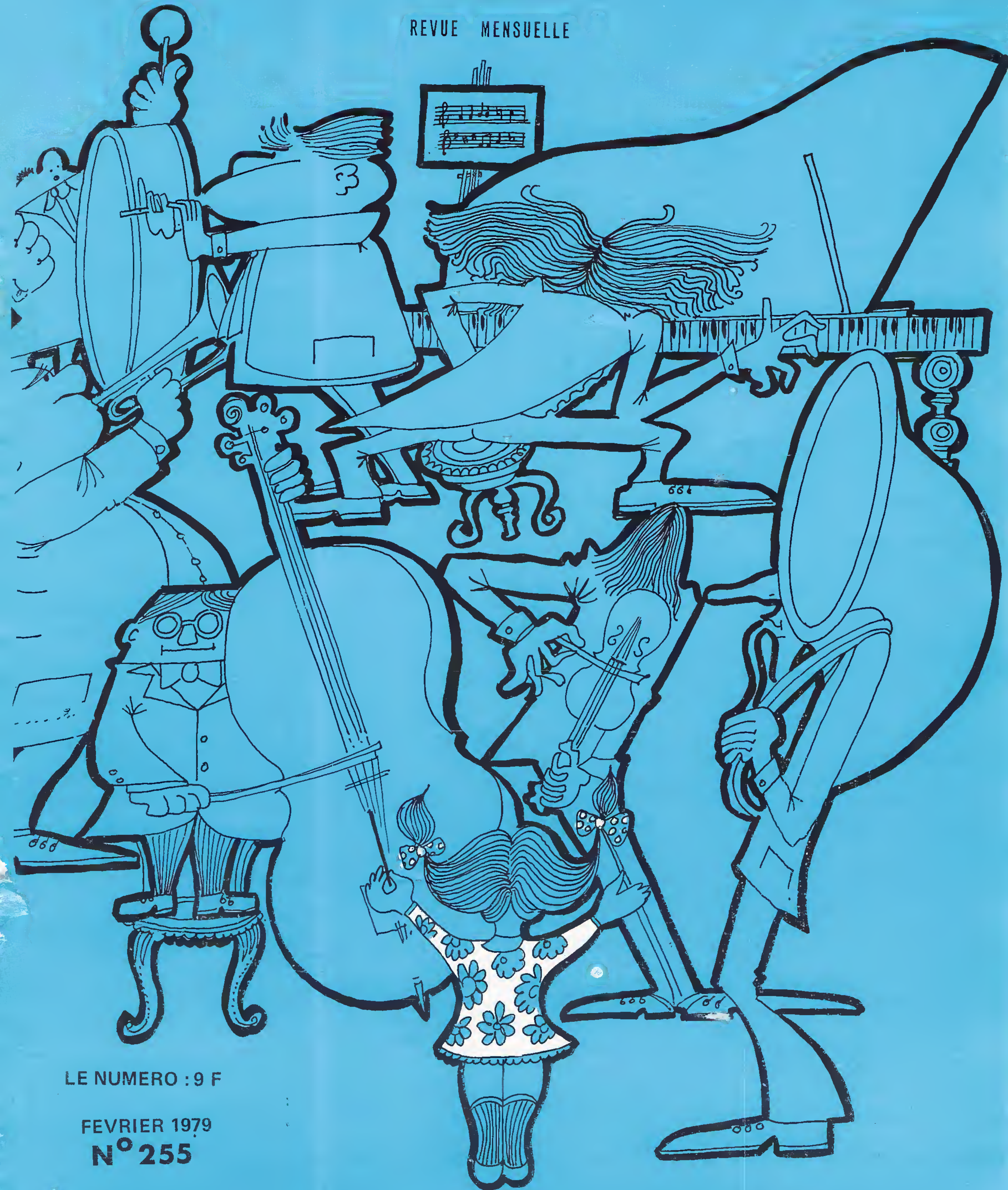
L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE



LE NUMERO : 9 F

FEVRIER 1979

N° 255

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

(*) C'est à M. Musson, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	F. 70	F. 85 —
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	F. 90	F. 105 —
Abonnement de soutien		F. 120 —

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son echéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F. 9**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

DIRECTION :
E.G.P.: 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70

35ème Année no 255

FEVRIER 1979

SOMMAIRE

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

ERIC SATIE (2)

Intransigeance, fantaisie, indépendance, humour, féroce parfois, originalité, ainsi peut-on caractériser un tempérament portant la marque de ses ancêtres.

Erik-Alfred-Leslie SATIE, «gymnopédiste», musicien en titre de la confrérie de la Rose-Croix Esthétique, fondateur de l'Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur, inventeur de la musique d'Ameublement, naît le 17 mai 1866 à Honfleur d'une mère anglaise et protestante, d'un père catholique et anglophobe. Très jeune, il perd sa mère. Un élève de Niedermeyer lui donne ses premières leçons de piano et l'initie aux modes grégoriens. Son père décide de l'éduquer lui-même et Eric doit venir à Paris. A l'âge de 13 ans, il entre au Conservatoire qu'il fréquente de 1879 à 1898, étudie le piano, le solfège, l'harmonie. Compose ses premières œuvres, une valse-ballet, une fantaisie-valse et trois mélodies sur des vers de Contamine de Latour.

Amoureux de Montmartre, s'y installe et compose. Son audace harmonique attire l'attention de Debussy. Tout de suite, s'établit entre eux une amitié profonde et durable, donnant lieu à de solides discussions esthétiques.

En 1898, il abandonne Montmartre pour s'installer à Arcueil. Il écrit pour le cabaret, mais ne produit que les **Trois morceaux en forme de Poires** (1903), petite anthologie de la musique de cabaret et avec quelques idées proposées par des **Pièces froides** et deux Gnossiennes . Une grande misère et un profond découragement marquent cette période, mais, Debussy l'entoure, l'oblige au travail et l'engage à surveiller ses compositions et à perfectionner leurs formes. L'espoir renaît, conscient de ses insuffisances et lacunes, il entre en 1905 à la Schola Cantorum, travaille avec Vincent d'Indy, Sériex, Roussel qui le trouve très musicien «prodigieusement» même. De ce séjour à la Schola, qu'il quitte en 1915, il retire grand profit, ses modes d'expression s'étendent et varient, l'étude de la fugue lui permet aisance et habileté. En 1920, il parreine le Groupe des Six (Auric, Poulenc, Milhaud, Honegger, Taillefer, Durey). Il exerce sur eux une certaine influence. En 1921, forme un groupe de jeunes « **L'Ecole d'Arcueil** » comprenant H. Sauguet, R. Desormière, H. Cliquet-Pleyel, Maxime Jacob.

Atteint d'une cirrhose du foie, il ne peut se déplacer entre Arcueil et Paris. Transporté à l'Hôpital Saint-Joseph, il meurt le 1er juillet 1925. Sa tombe est au Cimetière d'Arcueil.

Quelques unes de ses œuvres : Gymnopédies (1888). La Messe des Pauvres (1905). Parade (1917). Le Piège de Méduse, avec Musique du même Monsieur (1913). Pièces Froides, trois Airs à faire fuir et trois danses de travers (1897). Prélude de la Porte du Ciel (1894) orchestré par Roland Manuel. Socrate (1918). Jack in the Box, partition que Satie croyait avoir perdu, elle fut retrouvée par Conrad Satie, Milhaud, Désormière, Wiener et Caby, lorsqu'ils trièrent les papiers du musicien.

Le portrait d'Eric Satie est dû au peintre, graveur et écrivain DESBOUTIN Marcellin Gilbert, né à Cévilly en 1823, mort à Nice le 18 février 1902. Promoteur de la pointe sèche, il connut la renommée avec l'exécution de portraits. En tant que peintre, il exécuta les portraits de nombreux contemporains.

Nos lecteurs trouveront un précieux ouvrage consacré à Satie dans l'excellente collection « Solfège », Editions du Seuil, 27, rue Jacob, 75006 Paris.

La bibliographie consacrée à Satie, comprend, en outre : E. Satie (R. Manuel). Ch. Koechlin, (Revue Musicale 1 : mars 1924). P.O. Templier (Rieder 1932). A. Cortot, la musique de piano, T. III Presses Universitaires de France.

1 - Réservé aux abonnés à l'édition couplée.
Ce supplément paraît 5 fois par an : Octobre, Décembre, Février, Avril, Juillet.

2 - Cliché : Ed. du Seuil

A. MUSSON

CIRCULAIRE DU MINISTERE DE L'EDUCATION
Musique et Compléments à la musique

MUSIQUE

Le but de l'éducation musicale est :

- D'ouvrir l'esprit de l'enfant et de l'adolescent à la perception consciente du monde des sons, des timbres et des rythmes.
- De **favoriser son besoin d'expression** par le chant ou le jeu d'instruments très simples.
- De préparer sa **créativité** en l'encourageant à s'exprimer musicalement par les moyens à sa portée.
- Enfin de lui faire ressentir **le désir d'une communication directe** avec le monde sonore tel qu'il existe autour de lui.

Il doit être bien précisé que cette éducation musicale repose essentiellement sur **l'activité musicale réelle**. Le programme ci-après ne doit à aucun moment être interprété en tant que somme de connaissances théoriques à accumuler : il importe de sentir d'abord, de comprendre ensuite, d'apprendre enfin.

Indépendamment de la pratique chorale dont la primauté doit être soulignée, l'éducation musicale repose sur trois éléments essentiels :

- Culture vocale et chant.
- Culture auditive, pratique du langage musical.
- Culture musicale par l'audition d'oeuvres.

1. Culture vocale et chant.

Travailler chaque année un répertoire de huit chants environ, à une voix, éventuellement à plusieurs voix (deux voix ou canons) que l'on préparera par des exercices de culture vocale : attitude corporelle, respiration, pose de la voix dans le respect de la tessiture des enfants, articulation.

Ce répertoire comprendra des chants populaires français et étrangers ou des chants d'auteurs classiques ou modernes.

2. Culture auditive, pratique du langage musical.

Ces deux éléments sont en principe poursuivis parallèlement. Toutefois, au niveau des premières classes, on pourra, dans les exercices de culture auditive globale, dépasser nettement les possibilités de lecture et d'écriture.

a) Culture auditive

Révision des notions fondamentales de registre, de mouvement mélodique (ascendant et descendant, conjoint et disjoint), de pulsation rythmique.

Reconnaissance comparative des intervalles mélodiques et harmoniques (jusqu'à l'octave comprise) ainsi que des modes usuels.

Consolidation du sentiment de pulsation rythmique. Notions d'accent rythmique et de phrasé. Groupement de pulsations aboutissant à la notion de mesure et à celle de valeur. Division de la pulsation et études de groupes rythmiques. (Ces exercices pourront être visualisés par une lecture globale mais non soumis à l'analyse solfégique détaillée).

b) Pratique du langage vocal et instrumental

Apprendre à utiliser les signes les plus usuels de la notation musicale : lecture chantée en clé de sol à une et deux voix utilisant les valeurs de la croche à la ronde et les silences correspondants en application de la culture auditive.

Mesures à 2/4 ; 3/4 ; 4/4 ; 6/8 échelles pentatonique et diatonique.

Altérations (dièse, bémol, bécarre). Signes de nuances d'accentuation et de phrasé. Signes de prolongation (point, liaison). Indications de mouvement.

L'utilisation d'un instrument ne doit jamais dispenser de la lecture chantée.

3. Culture musicale par l'audition d'oeuvres

Apprendre à écouter des oeuvres de toutes époques, de tous styles et de toute origine en axant la recherche sur la reconnaissance du matériel sonore (instruments, voix) sans laisser de côté la sensibilisation aux caractères essentiels de l'oeuvre.

COMPLEMENTS A LA MUSIQUE

1. Danse

Faire pratiquer dès la première année de collège, certains constats (reconnaissance du schéma corporel : découverte du rythme de la pulsation).

Pratique de jeux de groupe.

Reconnaissance des instruments de musique, en particulier petite percussion.

Développer ces contenus en deuxième année de collège, en ajoutant la découverte de la mélodie ou chantée ou dansée ou instrumentale (apprise ou improvisée).

Initiation par le commentaire de films, contacts avec danseurs et chorégraphes, groupes folkloriques. Histoire de la danse en relation avec les différentes civilisations.

2. Art dramatique

Approche des oeuvres de l'intérieur : familiariser l'élève avec les processus créatifs élémentaires par l'expression corporelle, l'improvisation à partir de l'observation d'autrui et du monde extérieur, la pratique du jeu dramatique de groupe à partir de situations quotidiennes d'abord, puis à partir de textes étudiés en classes de français.

Représentation par marionnettes.

Approche des oeuvres de l'extérieur : par la présence à des spectacles à l'occasion : à défaut, par l'utilisation des ressources de l'audio-visuel (les réalisations auxquelles l'élève aura assisté seront l'occasion d'une initiation simple aux problèmes techniques d'une représentation et d'une approche des notions d'histoire du théâtre).

3. Poésie

En liaison avec le professeur de lettres essentiellement, faire procéder à des exercices de créativité : jeux de mots, de sons, de rythmes verbaux ; invention de contes, récits, textes libres...

Exercices de lecture et d'audition.

Exercices d'interprétation (diction, récitation, chorale...) liés le cas échéant à des exercices d'expression corporelle et d'art dramatique.

Constitution de dossiers personnels de textes poétiques.

LES MUSIQUES ACTUELLES *

Paul PITTION
Professeur Honoraire

EN MANIERE DE CONCLUSION...

Au terme de cette étude, et compte tenu des acquisitions définitives que constituent assurément les nouvelles sonorités vocales et instrumentales, la musique électronique, certains aspects des formes ouverte et aléatoire, l'élargissement considérable des dimensions harmonique et contrapuntique, et peut-être la musique-spectacle quand elle aura dépassé le stade expérimental et trouvé son juste équilibre (1), que peut-on attendre dans les années à venir du goût de l'aventure, de la soif inextinguible d'investigation qui semblent guider les jeunes générations ? De ces intrusions, bien contraignantes parfois, du rationnel de la science dans l'irrationnel de l'inspiration ? De cette disposition d'esprit, qui a pris en partie sa course dans une poussée d'essence politique au sens large du mot, dans une contestation de notre société dont la finalité est de remettre en question des lois, des dogmes et des codes pourtant récents ?... Verra-t-on un jour s'essouffler cette obstination à traiter du son, du timbre et de la forme comme des recherches pures, ce qui n'offre pas d'intérêt pour l'auditeur ? Celle aussi de vouloir substituer à l'oeuvre individuelle une sorte de réalisation collective, en concevant une collaboration créatrice entre le compositeur d'une part, son interprète et son public d'autre part, alors que ceux-ci sont bien loin d'être aptes à remplir un rôle aussi difficile ?

Toutes ces prises de position, toutes ces orientations souvent divergentes ne pourraient-elles pas finalement mener à des impasses et ce qui serait plus grave, à l'isolement du créateur auquel il faut nécessairement un public pour que son oeuvre prenne corps et vie ?

On pourrait le craindre... si l'on n'avait présent à la mémoire le souvenir de ces révolutions artistiques, de ces batailles ou simples escarmouches en salle de concert ou d'opéra, de toutes ces licences, audaces ou aventures des uns et des autres qui se sont révélées bénéfiques à la longue, en obligeant la musique à aller de l'avant sans trop se soucier d'une tradition qui se doit d'évoluer pour ne pas s'affadir.

Car l'art musical appartient à l'histoire, qui ne meurt ni ne se répète, qui vit et se prolonge.

Devant l'énorme production contemporaine - nos fichiers en témoignent qui s'enrichissent chaque semaine de nouveaux noms et d'oeuvres nouvelles-, devant tant de partitions récentes ou déjà plus anciennes qui restent encore ignorées du public et des musiciens, que ni les festivals trop spécialisés et réservés à ceux qui sont bien en place, ni les émissions trop rares d'une radio conformiste ne peuvent révéler, dans cette période confuse et complexe où demeurent imprécises et incertaines les lignes maitresses de cette marche en avant, quel tri peut-on faire, de manière impartiale et lucide, entre le bon grain, et l'autre si commun (2) ? Entre des partitions qui deviendront un jour aussi populaires que **la Pastorale ou le Boléro**, (il y en aura !) et celles qui iront finir sous la poussière des archives ? Est-on vraiment assuré, comme l'affirme l'esthéticien Adorno, que «seules pourront survivre les oeuvres qui s'exposent» ?

Pour établir cette échelle des valeurs si nécessaire à l'éducateur appelé sans cesse à choisir - ce rôle n'appartient qu'à lui seul, - il manque cette décantation inéluctable propre au temps qui fuit, alors que s'imposent déjà des chefs-d'oeuvre et non de simples expériences, des personnalités fortes et non d'ingénieux explorateurs (3).

Mais sans attendre que le temps ou les publics futurs aient fait leur choix, notre tâche est d'aller au-delà de celle d'un témoin opérant des constats. Elle doit viser à élargir les horizons des auditeurs actuels qui s'en tiennent - et c'est déjà beaucoup - aux assises tonales, aux formes closes, aux retours réguliers des thèmes, aux terminaisons cadentielles, ainsi qu'à une sensibilité toute romantique. Public installé dans le confort du passé, dans la sécurité du «déjà entendu» que l'on désire réentendre (4) ; public tenté parfois de croire - comme il le fait en face de la peinture non figurative ou du nouveau roman - à un effondrement des valeurs esthétiques aussi bien qu'éthiques ; qu'on l'abuse avec un intellectualisme desséchant qui s'exprime dans un vocabulaire hermétique ou ambigu ; qu'on ne lui offre, pour tout délassement, après les contraintes quotidiennes, que la violence d'une percussion déchainée ou la monotonie d'une musique électronique ; qu'une culture asservissant l'homme au lieu de le libérer, que du concret dans l'utopie, alors qu'il n'y aurait pas de marche en avant, pas de progrès sans utopie, vérité pour demain. Tenté de croire enfin à une absence de sincérité véritable, alors que le problème de la sincérité en art n'est qu'un faux

* Voir l'EDUCATION MUSICALE N° 239 à 249, 253 et 254

et fallacieux problème.

Toutefois, comme nous l'avons écrit ailleurs, «quelle que soit l'Ecole dont se réclame un musicien, quelle que soit la grandeur de son style, la puissance de son originalité et la force de son génie d'invention, quelles que soient son époque, sa nationalité, et aussi intéressant que puisse être chez lui l'élément circonstanciel, un seul critère doit compter dans le choix des oeuvres que nous proposons à nos élèves : leur beauté et leur pouvoir expressif. Mais, reconnaissons-le, ce n'est pas toujours facile quand il s'agit de musiques actuelles...

Notre intention - et c'est la justification première de cette dizaine d'articles qui n'ont fait que survoler la question, comme c'est aussi le but d'une éducation bien conduite, est d'inciter le public, et d'abord les élèves qui formeront celui de demain, à demeurer disponibles devant les créations de leur temps, en renonçant aux comparaisons impossibles ou dérisoires comme aux conflits stériles d'attitudes ; à se placer délibérément - mais sans jamais oublier les irremplaçables trésors des périodes antérieures - dans cette époque présente où se coudoient l'ordre et le désordre, la raison et l'anarchie, le fantastique et le quotidien. A s'efforcer d'être «fils de son temps», et pour cela ne pas se détourner de ce qui se passe de valable et d'inoui dans le monde musical actuel. A garder intactes, grâce à des auditions soigneusement choisies mieux que par des commentaires longs et inutiles (5), ces facultés d'exaltation et de fraicheur que possèdent et qu'éveillent beaucoup de musiciens actuels.

NOTES

1) Car, avec la meilleure bonne volonté du monde, on ne peut guère voir autre chose qu'une simple expérimentation dans **Le Diatope** de Xenakis, présenté récemment au Centre G. Pompidou qui aurait peut-être une certaine utilité comme fond sonore pour un film de science-fiction ; dans le **Rimbaud ou le Fils du Soleil** de Ferrero et Caude, joué en 1978 au Festival d'Avignon ; ou encore dans ces pantalonnades dépourvues d'humour que Kagel impose à ses interprètes dans le **Pandorasbox** joué en octobre dernier et dans d'autres fariboles de ce genre. On voudrait tuer la musique actuelle qu'on ne s'y prendrait pas autrement !

2) Plus de quatre cents noms de compositeurs joués entre les années 60-78, et je n'en ai pu citer que le dixième à peine. Plus du triple de partitions ayant fait l'objet d'analyses, ou de notes d'écoute quand je n'en ai pu consulter le manuscrit !... Jamais, à aucune autre époque de l'histoire, la création musicale n'aura été aussi féconde.

Mais qu'à la faveur de ces écrits, on ne préjuge pas de mes propres goûts ! Je n'appartiens pas plus au clan des partisans inconditionnels des musiques de notre temps qu'à celui de ses détracteurs systématiques ; les uns et les autres péchant trop souvent par passion, ignorance ou snobisme. Quand on essaie de porter des jugements objectifs sur cette période qui est la nôtre, on se doit de garder l'oreille et la tête froides. Et de ne pas vouloir convaincre à tout prix.

3) En 1928, la revue «Comedia» publiait les réponses de grands musiciens à cette question : «Où en est la musique française ?...» On constate combien les opinions des uns et des autres étaient alors divergentes et parfois contradictoires.

Dukas répond : «La production musicale subit l'influence de notre époque. Dans notre société moderne, l'individu est noyé ; autrefois, il trouvait sa place dans une société où chaque homme avait la sienne, bien déterminée(...) Ce qui caractérise notre époque - et là encore je ne parle pas seulement de la musique -, c'est le déséquilibre qui existe entre les moyens d'expression et l'expression recherchée ; les premiers sont énormes, la seconde est nulle ; la montagne accouche parfois d'une souris. Ce manque d'appropriation des moyens au but s'observe dans presque toute la production nouvelle : c'est la perte de ce sens si français de l'équilibre, de la mesure. Cet art-là se perd ; souhaitons que le secret ne s'en oublie pas tout à fait et à jamais !... Notre époque est celle du babélisme musical».

HONEGGER croit à «l'avenir de la mécanique dans le domaine musical, au développement de la musique par la machine, et peut-être à la résurrection du théâtre lyrique par les moyens scientifiques modernes, seuls capables de résoudre les problèmes créés par les exigences grandissantes des interprètes humains».

MILHAUD défend avec vigueur «la jeune génération» : «L'accuser de faire table rase de tout le passé musical, de l'ignorer volontairement, de ne pas travailler, de n'être poussé que par un bas arrivisme, c'est proférer la plus énorme sottise que j'aie encore entendue au cours de ma carrière. Je professe au contraire, qu'il est impossible de faire quoi que ce soit sans une base solide, et je prétends que tout le monde contemporain, bien loin de rompre avec la tradition, y est fortement attaché, qu'il en est la conséquence logique, et que chaque jeune créateur continue, chacun dans le secteur qu'il s'est choisi, la musique dont la sienne est issue».

On peut ainsi constater qu'il y a cinquante ans, les compositeurs se trouvaient déjà partagés par leurs opinions sur la musique de leur époque. 1928 a vu naitre aussi de nombreux chefs-d'oeuvre fort différents les uns des autres autant par la forme que par le langage ; tels le **Quatuor n° 4** de Bartòk, dont l'**Allegro** s'inscrit dans la forme-sonate traditionnelle ; le **Boléro** de Ravel, long **crescendo en ut majeur**, sans variation ni développement, ne modulant qu'une seule fois sur l'accord de **mi majeur** ; les **variations pour orchestre** de Schönberg, première synthèse pour grand ensemble des procédés propres à la technique atonale des douze sons ; **Rugby** d'Honegger, musique d'atmosphère «sportive» en **ré majeur**, de forme rondo à variations ; **les Choros de Villa-Lobos**, où les instruments de la musique brésilienne tiennent une grande place dans la percussion ; le **Capriccio** pour piano de Strawinsky, suite d'épisodes fortement contrastés et librement conduits ; etc. Quelle diversité dans le

talent !

On mesure combien il faut se montrer circonspect quand on prétend vouloir porter des jugements de caractère historique sur une période trop récente, et plus particulièrement sur la nôtre. On risquerait facilement de donner plume baissée dans ce «sottisier» de la critique musicologique où quelques contemporains en renom occupent une place de choix.

Pour revenir à cette enquête de «Comedia», si fertile en enseignements, notons qu'elle s'adressait non seulement à ces noms devenus maintenant ceux de maitres incontestés, mais encore à d'autres que l'on n'écoute plus guère aujourd'hui... Et que l'on devait entendre bien mal à l'époque puisque la critique les prenait au sérieux.

4) ...«du déjà entendu»... Le choix et les commentaires des oeuvres enregistrées, choisies pour illustrer l'histoire de la musique, et dont les principes ont été établis il y a déjà de nombreuses années, seraient sans doute à remodeler en vue de tenir compte des recherches récentes sur les méthodes d'acquisition du savoir et de la culture. Pour ne prendre qu'un exemple de ces nouvelles données de la pédagogie moderne, considérons un instant les théories des Américains Atkinson et Shiffrin (qui ne sont d'ailleurs pas les seules) ; théories largement partagées par les pédagogues avertis du problème de la mémoire. Selon eux, cette faculté essentielle, «indissociable de l'intelligence» selon Jean Piaget, dont l'enseignement s'est de moins en moins préoccupé depuis une vingtaine d'années, cette faculté si précieuse concentre trois aspects fortement imbriqués : le **registre sensoriel, le stockage à court terme et le stockage à long terme**.

Sans vouloir ni pouvoir développer ici une question aussi complexe, notons que notre système d'éducation musicale, dans la plupart des secteurs où il est appliqué, repose plutôt sur le premier de ces trois aspects.

Le dernier n'intervient surtout qu'à l'occasion des auditions commentées. Celles-ci visent à fournir à la mémoire des éléments soit de type musical, soit de type musicologique dont la résurgence plus tard explique cette préférence presqu'exclusive des publics pour ce qu'ils ont «déjà entendu». On mesure l'importance de ces auditions à tous les âges scolaires pour la culture musicale «stockée», laquelle vient par surcroit enrichir la culture générale de ceux qui devenus demain des hommes, ne sauraient s'en passer leur vie durant. Car «l'homme est par nature un **homme de culture**», a dit Arnold Gehlen (cité par Konrad Lorebz dans son remarquable **Essai sur le comportement animal et humain**, Le Seuil, 1970).

Plus étoffé et plus éclectique sera l'éventail des oeuvres entendues, plus on aura de chance de faire **stocker à long terme** des connaissances, donc d'enrichir la mémoire musicale des jeunes, sans rejeter ces musiques de notre temps dont certaines méritent d'être connues et retenues.

Par contre, mon expérience personnelle m'a prouvé que ce qui est «raconté» dans ces commentaires intéresse la seconde forme d'acquisition du savoir : le **stockage à court terme**, dont il ne va rester que des choses insignifiantes au fil des années. De plus, ce sont les commentaires sans rapports vraiment directs avec la substance musicale qui vont souffrir des phénomènes d'interférence bien connu des psychologues ; interférences qui mènent peu à peu à des confusions, puis à l'oubli total. Ces réflexions m'amènent à préciser ce qui suit :

5) ...«grâce à des auditions plus que par des commentaires longs et inutiles». Je n'entends pas par là condamner le commentaire, toujours bénéfique quand il contribue à susciter une réelle motivation et une plus grande sensibilisation des élèves à l'oeuvre qu'on leur fait entendre, ainsi qu'une connaissance plus directe de la personnalité musicale de son auteur et son époque. Mais il est reconnu que si ce commentaire est trop développé, mal conçu, mal dosé, il risque de détourner l'attention du jeune auditoire de ce qui est l'objet essentiel de la présentation : l'oeuvre elle-même.

Mais, ô Musique, que de vains bavardages on commet trop souvent en ton nom ! Que de pauvres mots qui, sous prétexte d'«expliquer», de «raconter», de «faire comprendre», viennent faire écran entre l'oeuvre et la sensibilité toujours disponible de l'enfant et de l'adolescent. Pensons alors, avant d'entreprendre un commentaire, à ce beau poème de Rainer Maria Rilke :

«Musique : haleine des statues : peut-être :
«Silence des images. Langue
«où prennent fin les langues...

A propos d'Alexandre Pierre François BOELY et de quelques unes de ses pièces pour piano

par
Pari BARKESHLI
Pianiste et Maitre Assistant au département de musique
Faculté des Beaux-Arts de Téhéran

Peu de renseignements nous sont parvenus sur la jeunesse d'A.P.F. BOELY ; nous savons néanmoins que son père, J.F. BOELY s'est fixé à Versailles en 1774 comme «Ordinaire de la musique du Roy et Maitre de harpe de Madame la Comtesse d'Artois». Ceci explique que, dès l'âge de cinq ans, APF BOELY apprend le solfège avec les pages du Roi, puis, outre ses parents, a comme réel premier maitre J.J. BOURGEOIS, organiste de N.D. de Versailles et de la Chapelle Royale.

Lorsqu'en 1792 le corps de la musique du Roi se voit dissout (APF BOELY a 7 ans) son père s'installe à Paris comme professeur d'harmonie et se donne alors le titre de «Gouverneur des pages de la musique», (comme l'était son beau-père LEVESQUE) ce qui n'est certes plus un titre de recommandation !

Les aléats du professorat privé lui créent de graves soucis matériels auxquels viennent s'ajouter les ennuis d'une surdité naissante. Tous ces affres de l'existence ne lui font aucunement négliger l'éducation musicale de ses enfants.

Son fils travaille alors très sérieusement le piano, avec Ignace LADURNER, pianiste Tyrolien de grande renommée, fixé à Paris en 1788 et professeur au Conservatoire (1). Il va méditer sur l'art de FRESCOBALDI, SCARLATTI, COUPERIN, MOZART ; mais l'oeuvre de J.S. BACH l'attire tout particulièrement. Il s'imprègne du style de ce dernier qui restera toujours le modèle vénéré. (BACH n'est pas tout à fait inconnu à Paris au XIXe siècle : on connait un peu son oeuvre pour clavier. En 1802 VOGT publie **Le clavecin bien tempéré et l'Art de la fugue**).

BOELY s'essaie déjà à la composition et va offrir comme il se doit ses premières oeuvres à son maitre LADURNER(2 **sonates pour le piano-forte opus I**). Ce n'est pas l'influence du cantor de Leipzig que l'on va y déceler mais celle du lan-



Portrait de BOELY par PELLERIN (neveu de Boély, Mort à 30 ans

gage de BEETHOVEN ardemment défendu par LADURNER (Dès 1800, BEETHOVEN est un peu édité à Paris : **grande sonate pathétique opus 13** chez les Demoiselles ERARD en 1801 - Pluviose an IX et en 1802, L. ADAM insère dans sa méthode de piano un mouvement d'une des **sonates op. 11**) L'influence de BEETHOVEN grandit mais on peut lire dans le journal parisien de 1810 «L'étonnant succès des compositions de BEETHOVEN est d'un exemple dangereux pour l'Art musical. La contagion d'une harmonie tudesque semble gagner l'école moderne de composition... Hélas ! on ne fait que déchirer bruyamment l'oreille sans parler au coeur...»

Sans doute à l'époque, les pots-pourris de Hyacinte JADIN parlent-ils plus au coeur que le langage riche et puissant de BEETHOVEN. Les compositions de divertissement mièvres et faciles, et d'un goût souvent douteux, qui plaisaient tant à l'époque, ne peuvent trouver un écho en BOELY, épris de sérieux, de rigueur, et curieux des styles des maitres anciens comme des modernes.

Outre la figure exceptionnelle, quasi héroique de BEETHOVEN qui devait fasciner le personnage modeste et effacé qu'était BOELY, c'est le novateur en matière pianistique qui l'attirait le plus.

En effet, BOELY écrira la majorité de ses oeuvres pour le clavier. Il ne fut qu'à de très rares moments attiré par les formations orchestrales. Peut-être ses fonctions d'organiste à St Germain l'Auxerrois et de professeur de piano l'incitèrent-elles à écrire presqu'exclusivement pour ces deux instruments.

Le piano est alors un instrument nouveau, sa facture est en pleine évolution (2), sa technique en plein essor. BOELY quoique fidèle à la grande tradition des clavecinistes, premiers grands maitres du clavier, (3), va s'employer à exploiter toutes les ressources du piano. Il laissera à sa mort le 27 décembre, 1858 un très important catalogue d'oeuvres pour le piano qui passera presque totalement inaperçu de son vivant.

Par modestie, il est resté à l'écart des milieux officiels et se contentait de jouer ses **chorals, canons, fugues** et autres pièces pour orgue à son poste de St Germain l'Auxerrois, comme il interprétait sans doute ses oeuvres pour piano devant quelques initiés, lors de réunions amicales chez Madame BIGOT par exemple. Il y côtoyait le violoniste BAILLOT (4) qui suivait les cours de contrepoint de REICHA au conservatoire, le compositeur AUBER, ancien élève de LADURNER, CHERUBINI, alors professeur de composition au conservatoire... Marie BIGOT était devenue, lors d'un long séjour à Vienne, l'interprète favorite de BEETHOVEN. Remarquable pianiste, elle aura un moment comme élève le jeune MENDELSSOHN en 1816. On échange des idées, on fait de la musique de chambre ; sans doute est-ce assez pour combler humainement BOELY qui n'exprimera jamais la moindre rancoeur, la moindre amertume à l'égard de ceux qui l'ignorèrent.

ce 10 Avril 1832.

Mon cher Monsieur Baillot

Voudrez vous bien excuser ma paresse de ne vous avoir pas répondu plutôt. Je vous prie de ne pas prendre cet oubli pour un refus de ma part; vous savez trop bien que j'aurai toujours le plus grand plaisir à me joindre avec vous dans nos réunions musicales comme j'ai toujours fait depuis longtems avec votre famille pour laquelle je conserverai toujours le plus grand attachement. Veuillez donc bien compter sur moi pour le 26. de ce mois et me faire dire à quand la répétition. tâchez de la mettre au Dimanche matin. Je voudrais aussi que vous puissiez me faire avoir un piano à queue ou carré pour vous accompagner, je le tiendrai fermé pour ne pas vous couvrir, mais au moins j'obtiendrai des sons liés qui sont si nécessaires pour remplacer les instruments à vent, surtout dans le Concerto en ut mineur de Mozart où ils sont si obligés.

Je suis en attendant de vos nouvelles votre toujours bien affectionné

Boëly

16. rue de Ponthieu.

S'inspirer du vieux cantor de Leipzig est un fait exceptionnel à l'époque et BOELY est le seul à s'astreindre à écrire en contrepoint sur des thèmes de plain-chant, comme il est le seul à écrire des fugues autrement que dans l'esprit d'un exercice d'école. Son goût pour l'écriture contrapunctique, pour une architecture très ordonnée, servi par une inspiration très personnelle, s'exprime pleinement dans de très nombreuses **fugues, des chorales** et toute une série de **canons** «jouant» sur tous les intervalles. De courte durée, chaque page, vigoureuse mais sans sévérité est une véritable pièce de ciseleur, et cela jusque dans le graphisme (5). En outre il n'est pas rare de voir, par exemple, écrit de la main du compositeur «composé en 1804 et refait le 19 septembre 1828». On eut vite fait de cataloguer BOELY. Ainsi, le musicologue Louis d'ORTIGUE dit sur sa tombe : (6) «Il était l'artiste des anciens jours, l'homme du passé, et je suis de ceux qui pensent que cette qualification d'homme du passé, malgré ce qu'elle présente d'exclusif est son plus bel éloge . Profondément pénétré des beautés des grands vieux maitres,... BOELY n'esti-
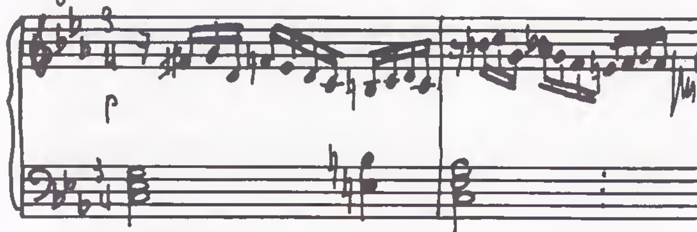
mait ses propres oeuvres qu'autant qu'elles lui semblaient découler de cette pure source de l'art classique : aussi portent-elles le cachet d'un esprit peu soucieux des approbations de la multitude... et l'on sent qu'elles ont été conçues d'après un idéal... tout à fait indépendant des données de l'art contemporain...»
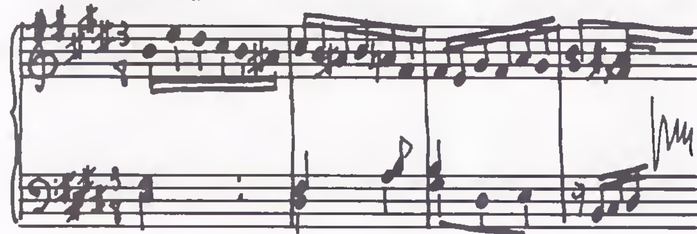
Il est regrettable que BOELY n'ait été appréhendé par ses contemporains que sous cet aspect «d'homme du passé». La beauté d'une composition contrapunctique ne doit pas faire oublier que BOELY sait aussi se laisser-aller sans affectation aucune, sans complaisance, avec une émouvante discrétion : autant de qualités d'un romantisme simple et fervent.

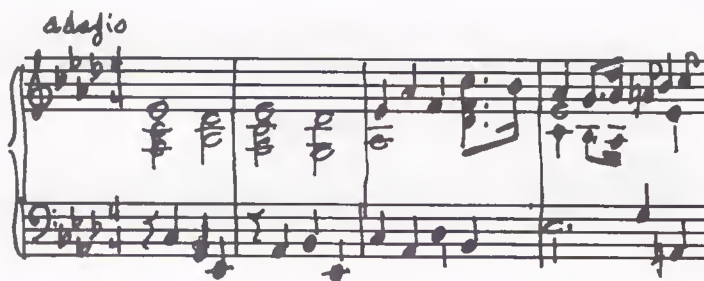
Nous nous plaisons à reproduire ici quelques mesures de pages dont l'intérêt nous parait évident et nous jugerons des deux aspects de la personnalité musicale de BOELY, aspects en réalité intimement liés et indissociables.

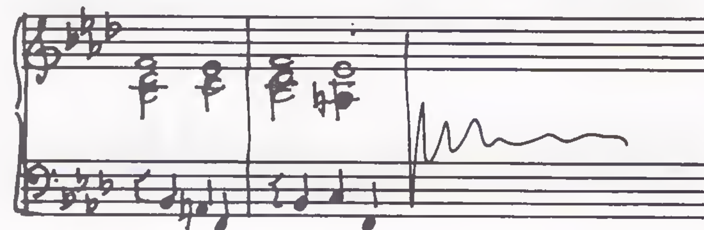
Ainsi cette sarabande de 1856, écrite dans la plus pure tradition classique est empreinte d'un lyrisme élégant et délicat. La pièce est courte (28 mesures) la pensée concise et dense, à l'image de la cellule thématique qui présente une très nette analogie avec le thème du 2e mouvement du 3ème concerto **pour piano et orchestre de BEETHOVEN.**
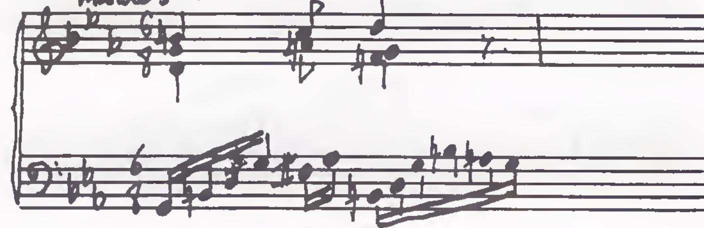
Les mouvements lents : - larghetto affettuoso - très lentement... révèlent une inspiration profonde. Les moyens d'expression sont simples, quelques appogiatures habilement mêlées au discours mélodique apportent un élément de tension qui en renforce l'intérêt. **L'écriture est très pianistique.** Tous les registres de l'instrument sont sollicités. La main gauche se voit confier par exemple un thème à faire chanter dans un registre grave comme au début de la **sonate à 4 mains** comme elle se voit confier une partie de vélocité dans un dialogue trépident des deux mains - **n° 10 de l'opus XX.**
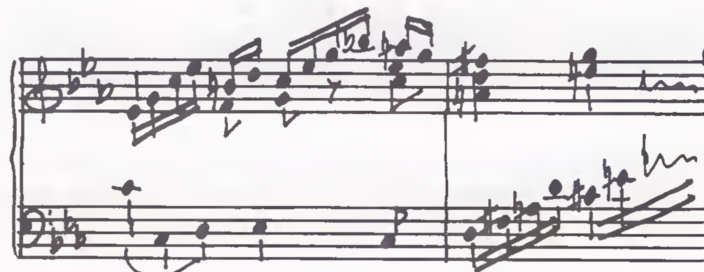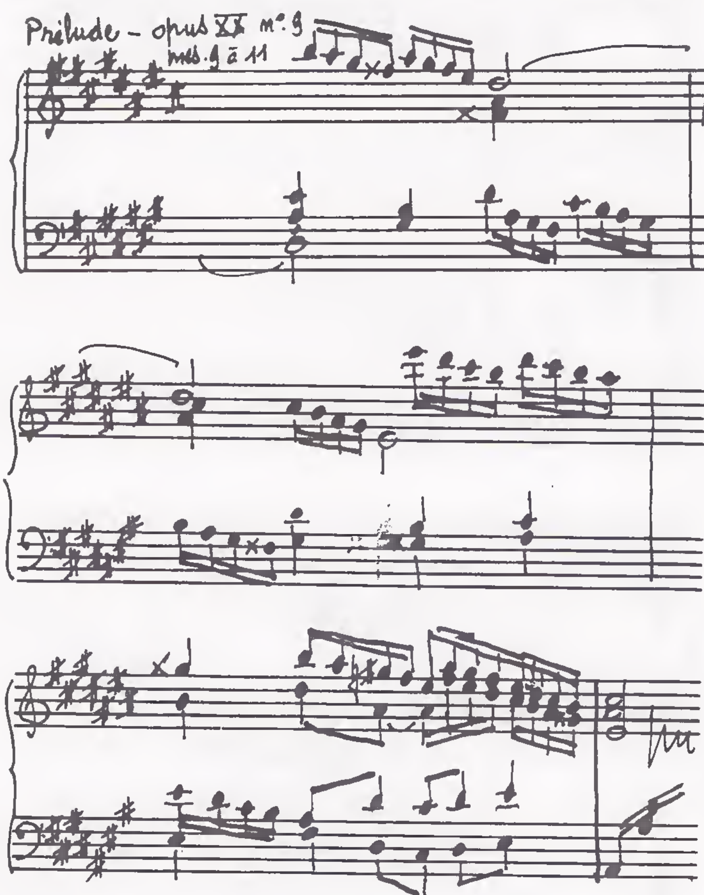












Notons également le rôle acrobatique que BOELY lui réserve dans son **Presto** à 6/16 - exceptionnel à l'époque - BOELY était extrêmement exigeant quant aux nuances, aux attaques, aux doigtés et aux indications de pédales (7) - son souci d'exploiter l'instrument au maximum l'amena à écrire des pièces de genre didactique mais sans aucune virtuosité gratuite. Chacune, d'inspiration toujours renouvelée, traite d'une difficulté particulière. Par exemple dans **l'Andante pocoagitato** n° 7 opus XX en sol mineur, une cellule va naviguer à différents registres du clavier, exploité chromatiquement, perpétuellement transformée ; mais cette cellule



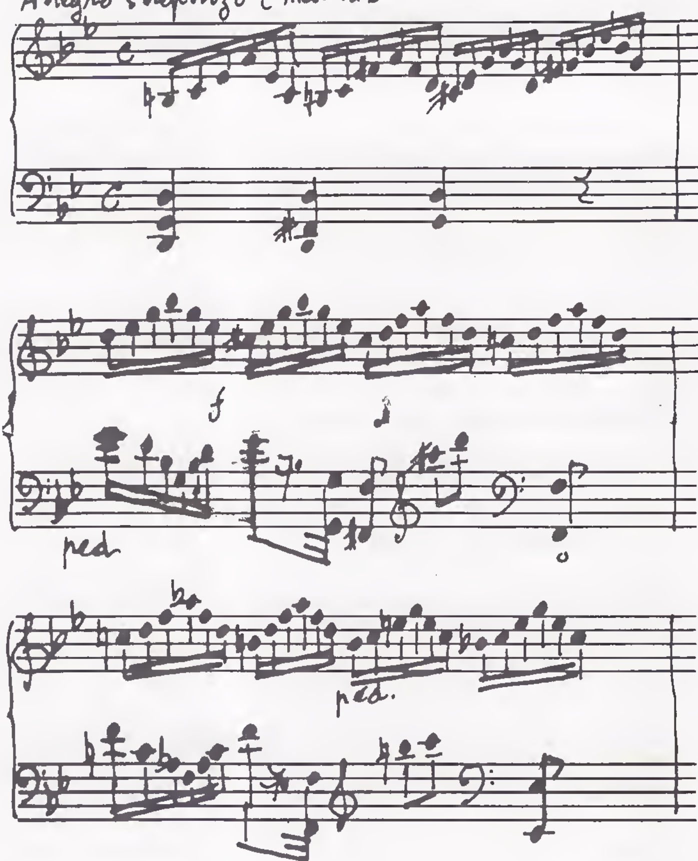
doit toujours rester intelligible. **L'étude n° 5 opus XX** en notes répétées et tierces, comme le **prélude n° 2 opus XX**



et les exemples pré-cités, permettent d'établir un parallèle avec les **Etudes** que CHOPIN écrira quelques années plus tard.

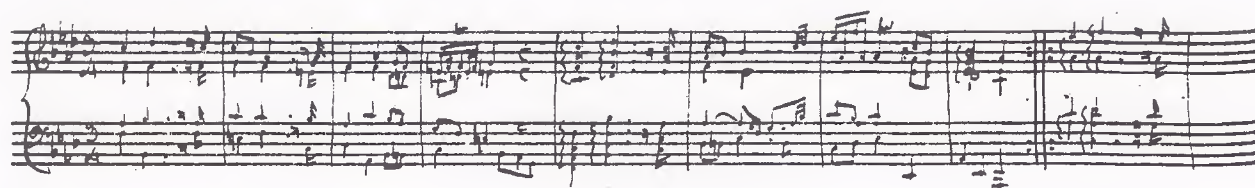
Novateur, BOELY le fut aussi dans ses **Caprices** conçus avec élégance et concision, et dont l'écriture harmonique est très riche, parfois même audacieuse.
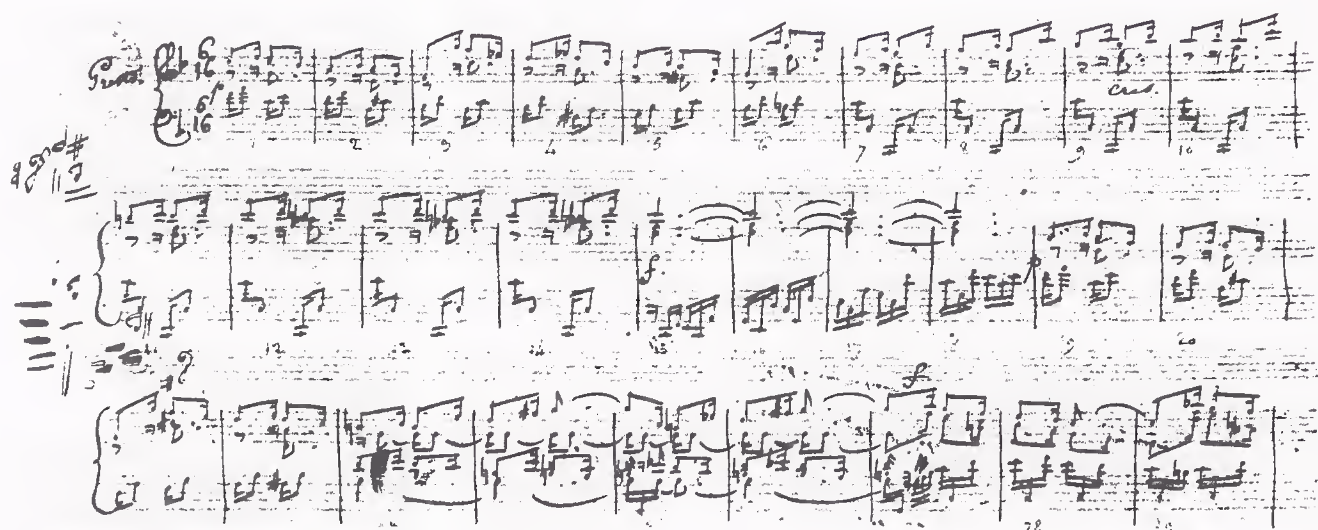
Nous nous arrêterons enfin sur une pièce assez longue **Allegro Strepitozo** datée du 31 juillet 1830. Cette oeuvre fougueuse, aux oppositions de nuances violentes, dans laquelle passe un souffle de passion fut-elle inspirée au compositeur par les journées révolutionnaires de Juillet ? Techniquement très avancée, cette pièce au rythme nerveux se déroule dans un ambitus très large. Sous un flot de volubiles doubles croches, interrompues par de larges accords expressifs, la main gauche joue un rôle particulièrement dramatique avec ses croisements de plus en plus rapprochés, sur une basse chromatique puissante en octaves.



C'est là une oeuvre de piano «moderne» qui préfigure les grandes pièces romantiques...

On peut à juste titre se demander en quoi la musique de piano de CRAMER, de KOZELUCH, de STEIBELT, pour ne citer que ceux-ci, musique encore jouée de nos jours par les apprentis pianistes, méritait davantage que celle de BOELY de passer à la postérité. Certes nous n'irons pas jusqu'à considérer BOELY comme l'un des pianistes et compositeurs «génies» du XIXe siècle ; mais la grande probité de cet artiste fit qu'il se tint toujours éloigné des servitudes de la mode en un temps où l'on se préoccupait avant tout de plaire et où l'on préférait la virtuosité gratuite à la sincérité. Ce compositeur chez lequel bien sûr, ni le talent ni l'adresse ne manquait, ce compositeur qui sut parfois même préfigurer l'avenir, fut un musicien honnête et exigeant, en un mot, un artisan remarquable au sujet duquel SAINT-SAENS (8) écrivait «un artiste imbu d'un pareil système, n'a pas à «compter sur l'appui de ses contemporains ; il ne peut attirer l'attention que plus tard, quand la question d'actualité n'existe plus...».





NOTES

(1) Il semble que le jeune BOELY ait surtout travaillé en leçons particulières avec LADURNER, les relations tendues que son père entretenait avec certains membres du milieu musical parisien lui ayant barré la voie de l'enseignement officiel.
En effet J.F. BOELY avait adressé à GOSSEC une virulente critique du traité d'harmonie de CATEL, (1802) élève de GOSSEC et alors professeur au conservatoire. APF BOELY aura donc une formation en marge de la doctrine traditionnelle.

(2) BOELY se fera construire un piano à pédalier, qu'il nomme dans ses compositions pour cet instrument «(pour) piano à clavier de pédales ou (pour le) piano à trois mains».

(3) BOELY écrira «**4 suites pour le piano dans le style des anciens maitres**» BACH, HAENDEL, SCARLATTI...

(4) lettre de BOELY adressée à BAILLOT qui organisait également des rencontres musicales.

(5) voir à cet effet les reproductions de manuscrits de BOELY.

(6) discours nécrologique in **Revue et gazette musicale de Paris** du 9 janvier 1859.

(7) voir à cet effet **l'Allegro strepitozo** (31 juillet 1830).

(8) BOELY dédie au jeune SAINT-SAENS sa **fantaisie pour piano seul** de 1829 éditée en 1858. En 1902, ce dernier supervisera la publication chez COSTALLAT d'une importante collection d'oeuvres d'orgue de BOELY.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres manuscrites : musique - lettres - documents divers - Bibliothèque Municipale de Versailles.

Photographie d'un portrait de BOELY - bibliothèque Nationale - Paris.

M. BRENET : BOELY et ses oeuvres de piano in SIMG avril 1914 - Mai 1914.

G. FAVRE : La musique française de piano avant 1830 - Paris. Didier 1953.

M. HONEGGER : Dictionnaire de la musique Paris - Bordas 1970.

EXAMENS ET CONCOURS

BACCALAUREAT de TECHNICIEN

F 11 — MUSIQUE

MODALITES DE L'EXAMEN

Les épreuves de l'examen sont réparties en deux groupes composés chacun :

1°) D'épreuves d'enseignement général (écrites et orales) ;

2°) D'épreuves à caractère professionnel (écrites, orales et pratiques).

A L'issue des épreuves du premier groupe :

a) Les candidats, ayant obtenu à la fois une note moyenne supérieure ou égale à 8/20 aux épreuves d'enseignement général et une moyenne supérieure ou égale à 8/20 aux épreuves à caractère professionnel, sont admis à subir les épreuves du second groupe.

b) Pour les candidats, issus d'un établissement d'enseignement, qui auront obtenu une note moyenne supérieure à 10/20, d'une part aux épreuves d'enseignement général, d'autre part aux épreuves à caractère professionnel, ou à l'une de ces catégories d'épreuves, la note minimum de 8/20 demeurant impérativement requise dans l'autre catégorie, le jury procédera à l'examen individuel des dossiers scolaires et prendra l'une des décisions suivantes :

— Soit les déclarer admis sans qu'ils aient à subir les épreuves du second groupe, à condition qu'ils aient obtenu une moyenne égale ou supérieure à 10/20 aux deux catégories d'épreuves;

— Soit les dispenser d'une partie des épreuves du second groupe;

— Soit les soumettre à la totalité des épreuves du second groupe.

A l'issue des épreuves du second groupe :

a) Sont déclarés admis les candidats ayant obtenu, d'une part, une note moyenne ou égale à 10/20 aux épreuves d'enseignement général du premier et du second groupe et, d'autrepart, une note moyenne supérieure ou égale à 10/20 aux épreuves à caractère professionnel du premier et du second groupes.

b) Le C.F.E.P.S. est délivré aux candidats d'origine scolaire ayant obtenu, d'une part, une note moyenne supérieure ou égale à 8/20 aux épreuves d'enseignement général du premier et du second groupes et' d'autre part, une note moyenne ou égale à 8/20 aux épreuves à caractère professionnel du premier et du second groupes.

c) Les candidats n'ayant pas été déclarés admis, mais qui ont obtenu à l'ensemble des épreuves d'enseignement général du premier et du second groupes une note moyenne supérieure ou égale à 10/20 en conservent le bénéfice pour l'une des trois sessions consécutives à l'examen s'ils se sont présentés au titre d'élèves d'établissement d'enseignement et pour les cinq sessions consécutives à l'examen s'ils se sont présentés au titre de la promotion sociale.

Ils n'ont donc plus à subir, lors de cette ou de ces sessions, que les épreuves à caractère professionnel.

Cette disposition s'applique également aux candidats qui, en raison des résultats obtenus au premier groupe d'épreuves, ont été dispensés d'une partie des épreuves du second groupe.

Les candidats conservent, dans les mêmes conditions, le bénéfice du maintien des notes obtenues à l'ensemble des épreuves à caractère professionnel s'ils ont obtenu une moyenne supérieure ou égale à 10/20 à ces épreuves.

EPREUVE D'EDUCATION PHYSIQUE
(obligatoire)

Seul entre en ligne de compte la différence entre la note obtenue et la note 10. Cette différence, si elle est positive, s'ajoute au total général des épreuves d'enseignement général du premier et du second groupes et se retranche si elle est négative.

Toutefois, cette déduction n'intervient pas si le dossier du candidat comprend une attestation d'assiduité et d'application aux cours d'éducation physique émanant du chef d'établissement.

EPREUVE FACULTATIVE

Seuls entrent en ligne de compte les points excédant la note 10, lesquels s'ajoutent au total des notes des épreuves d'enseignement général du premier et du second groupes.

CANDIDATS DE LA PROMOTION SOCIALE

Dispenses d'épreuves : Les candidats de la promotion sociale peuvent être, sur leur demande, dispensés de l'épreuve d'éducation physique et de l'épreuve obligatoire de langue vivante.

Pour les candidats qui auront été dispensés de l'épreuve obligatoire de langue vivante étrangère, le coefficient de cette épreuve viendra en majoration de l'épreuve de : Exécution instrumentale.

PREMIER GROUPE D'EPREUVES

Epreuves d'enseignement général :
Ecrit : Français (3h.) coefficient 2 (1)
Math et Sc. ph. (4 h.) coeff. 2 ou, (2)
Philosophie (4 h.) coeff. 2
Oral : Français (20 mn.) coeff. 1 (1)
Langue vivante (20 mn.) coeff. 2

Epreuves à caractère professionnel :
Ecrit : Technique musicale
(dictée et analyse) (4h.) coeff. 3 (3)
Exécution instrumentale (20 mn.) coeff. 4
Histoire de la musique (4h.) coeff. 2

DEUXIEME GROUPE D'EPREUVES

Epreuve enseignement général :
Oral : Philosophie ou (2)
Math ou Sc. physiques (20 mn) Coeff. 2
Hist. de l'art et des civilisations (20 mn.) coeff. 2

oral facultatif de contrôle : (4)
Français ou philosophie ou
Math. et Sc. physiques (20 mn.) Coeff. 2 (2)

Epr. caractère professionnel :
Ecriture musicale (4 h.) (2) ou techniques du son (30 mn) ou (2)
Lecture instrumentale (10 mn.) à vue ou (2)
organologie (20 mn.) (coeff. 2) (2)

Oral facultatif de contrôle :
Exécution instrumentale (coeff. 4)

Epreuve obligatoire : Education physique et sportive.

Epreuves facultatives :
Langue vivante II (5) ou langue ancienne ou (2)
Eco. sociale et familiale ou éducation artistique.

(1) Epreuve subie par anticipation à l'issue de la classe de première sauf dérogation.
(2) Au choix du candidat.
(3) Dictée : coeff. 1,5 - Analyse : 1,5.
(4) Les notes obtenues aux épreuves orales facultatives de contrôle se substituent aux notes obtenues aux épreuves correspondantes du premier groupe si elles leur sont supérieures.
(5) Pour cette épreuve, le candidat peut choisir l'un des dialectes locaux prévus par la loi du 11 janvier 1951.

Epreuves Session 1978

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

LE CANDIDAT TRAITERA AU CHOIX L'UN DES TROIS SUJETS SUIVANTS :

SUJET Nº I

La littérature et la musique au XIXème siècle

1º) En quoi ces deux arts sont-ils, au XIXème siècle, intimement liés au niveau de la vie même des compositeurs et des ouvrages qu'ils ont pu écrire ?
2º) Quelles formes sont représentatives de ce mariage ?
Donner leur définition, leur structure, en vous appuyant sur des exemples précis (noms de compositeurs, d'écrivains, d'œuvres).
Illustrer chacune de ces formes par un thème sur portée.
Examiner dans le détail une œuvre correspondant à chaque genre.

SUJET Nº II

BARTOK

1º) Situer brièvement le compositeur dans l'évolution de la musique.
2º) Dégager les principales caractéristiques de son style, au niveau de l'écriture, de la forme, de l'instrumentation.
Vous appuyer sur des exemples précis. Citer au moins un thème sur portée.
3º) Citer, en les classant par genre, les principales œuvres de BARTOK.
4º) Démontrer en quoi BARTOK est tout à la fois un compositeur classique, romantique et contemporain. S'appuyer sur des exemples précis.

SUJET Nº III

La musique de théâtre en France dans la première moitié du XXème siècle.

Debussy, Ravel, Roussel ont donné de l'éclat à la musique de théâtre à cette époque.
En vous appuyant sur des œuvres précises, vous montrerez quelques-uns des aspects les plus marquants avec chacun d'eux :

1º) Ouvrages lyriques
2º) Musique de ballet
3º) Musique de scène.

TECHNIQUE MUSICALE (analyse)

SUJET

Joseph HAYDN - **Largo assai** 2ème mouvement du Quatuor op. 74 nº 3 (Editions Heugel)

1º) Etablissez avec précision le plan tonal de ce mouvement (avec le numéro de mesure des modulations) et la nature des principales cadences. Puis, en délimitant chaque section par une lettre, mettez en évidence la forme générale du mouvement, ainsi que ses articulations internes et la nature des relations tonales entre ses parties.

2º) Analyse harmonique : recopiez la basse des 10 premières mesures avec le degré des fondamentales et le chiffrage des accords. Quels sont le nom et la nature de l'accord de la mesure 8 ? Où retrouve-t-on, dans des tonalités différentes, le même type d'accord ?

3º) Montrez, exemples musicaux à l'appui, comment cette pièce est construite à partir d'une cellule génératrice, et comment celle-ci évolue mélodiquement, rythmiquement et harmoniquement.

4º) Rappelez quels types de relations tonales existent en général entre les divers mouvements d'un quatuor, d'une sonate ou d'une symphonie.
Quelles remarques vous inspire, à cet égard, la tonalité de ce Largo ?

5º) Les compositeurs ont-ils utilisé d'autres formes que la «sonate» dans les différentes parties d'un quatuor ?

(voir participation page suivante)

CONCOURS GENERAL 1979

Education Musicale (classes de premières et terminales)
A,B,C,D,E et F8 : le lundi 7 mai 1979

II

Largo assai

C.A.P.E.S. Epreuves Session 1978

DISSERTATION SUR UN PROGRAMME DE CARACTERE GENERAL NON LIMITE A LA DISCIPLINE

Durée : 6 h

Mérimée écrit dans la préface de sa **Chronique du règne de Charles IX** :
«Je n'aime dans l'histoire que les anecdotes et parmi les anecdotes je préfère celles où j'imagine trouver une peinture vraie des moeurs et des caractères à une époque donnée».

Ces propos vous paraissent-ils suffire à définir l'attitude des écrivains et des artistes du XIXe siècle face à l'histoire ?

Troisième épreuve

DISSERTATION SUR L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET DES FORMES MUSICALES EN LIAISON AVEC LES AUTRES ASPECTS DE LA CIVILISATION

Durée : 6 h

Dans l'**Harmonie Universelle**, livre second des instruments, le P. Marin Mersenne écrit en 1636 :

«Le luth a pris un tel ascendant sur les autres instruments à chorde, soit que les honnestes gens luy ayent donné cet avantage, ou qu'il l'aye acquis par son excellence, et par sa perfection, que l'on ne fait quasi nul estat des autres».

En quoi cette constatation vous semble-t-elle justifiée par les raisons données ou par d'autres que vous pourriez suggérer ? Quelles conséquences a pu avoir selon vous dans l'histoire de la musique et éventuellement dans la vie sociale et culturelle la vogue de cet instrument ?

DISSERTATION D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PORTANT SUR UN PROGRAMME DE QUESTIONS OU D'AUTEURS

Durée : 6 h

Le 4 avril 1899, Camille Saint-Saëns écrivait :

«Vous n'avez pas tort de redouter la musique de chambre ; c'est devenu, avec le temps, un genre redoutable, un monstre dévorant ; j'ai déjà passé près de six semaines à faire mon quatuor et je me suis donné un mal de chien (...) Haydn n'y mettait pas tant de malice ; il écrivait les siens au courant de la plume ; (...) il ne se gênait pas pour être simple et naturel, et pour se laisser aller à une gaieté douce et même assez folâtre, quand l'envie lui en prenait. Maintenant il faut faire cela comme de la gravure sur pierre dure, discuter vingt fois chaque mesure avant de l'écrire (...) Faut de l'ascétisme, pas trop n'en faut, et l'on a le droit d'écrire des choses qui se puissent comprendre avant la 20e audition !»

Dans quelle mesure les compositeurs français ont-ils illustré l'aspect «divertissement» et celui de «recherche» dans l'esprit et l'écriture des oeuvres de musique de chambre produites entre 1870 et 1918 ?

C.A.P.E.S. Epreuves Session 1979 1980

LA MUSIQUE FRANCAISE D'EXPRESSION HARMONIQUE DEPUIS 1945 ENVIRON

A. Choix d'oeuvres proposé par l'Union des Compositeurs

a) OEUVRES DE BASE

HONEGGER - Oeuvres postérieures à la 2ème guerre, notamment **symphonies 4 et 5 (éd. Salabert) + +**
JOLIVET - **Idem**, notamment **Concerto pour piano et orch.** (Heugel)+ CBS **symphonies** 1 (Heugel) et 3 (Boosey Hawkes) + Barclay
MESSIAEN - **Idem**, ensemble de l'oeuvre à l'exception des chants d'oiseaux et de quelques pièces ou fragments. Voir en particulier la **Turangalila-Symphonie, les 3 Petites Liturgies.** (Durand), **les 20 Regards...**, et partiellement **Des canyons aux étoiles** (Durand)+ + , voir **Technique de mon langage musical** (Leduc).
DURUFLE - **Requiem** (Durand) + +
DUTILLEUX - Ensemble de l'oeuvre +

b) CHOIX D'AUTRES OEUVRES

SAUGUET - **Les Forains** (Salabert) + Philips
Mélodie Concertante pour Violoncelle et Orch. + Chant du Monde, Rostropovitch)
Daniel LESUR - **Symphonie de Danses** (Ricordi) + Erato
LANDOWSKI - **3ème Symphonie** (Choudens) + Philips
Le Ventriloque - opéra - (Choudens) + Philips
NIGG - **Jérôme Bosch - Symphonie**
Visages d'Axel (Jobert) +
MARTINET - **La trilogie des Prométhées** (Heugel)
OHANA - **Concerto pour Guitare** (Amphion) + Arion, M.Ponce
CONSTANT - **24 Préludes pour Orchestre** +
BONDON - **La Coupole** (Heugel) +
CHAILLEY - **Sonate brève** pour Piano (Choudens)
ANCELIN - **Première Symphonie** (Choudens)
CASTEREDE - **Sonate pour Piano** (Rideau Rouge)
DUBOIS (P.M.) - **10 Préludes pour Cordes** (Rideau Rouge) + Vernou/Colson
CHARPENTIER - **3ème Symphonie** (Leduc) + Inédits ORTF/ Barclay
Prélude pour la Genèse (Leduc) +
BARRAUD - **Trois Etudes** pour Orchestre (Ed. Françaises de Musique)
SCIORTINO - **Ciels pour d'Autres Hommes** (Choudens) + Corélia
CALMEL - **Marie au Calvaire**, Oratorio (C.N.A.F., Toulouse) + Verseau

+ indique les oeuvres enregistrées sur disques,
+ + les oeuvres ayant fait l'objet de plusieurs enregistrements.

Adresse des éditeurs :
DURAND : 4, Place de la Madeleine PARIS 8
JOBERT : 76 rue Quincampoix PARIS 3
HEUGEL : 57 Galerie Montpensier PARIS 1
LEDUC : 175 rue St Honoré PARIS 1

CHOUDENS : 38 rue Mermoz PARIS 8
SALABERT : 22 rue Chauchat PARIS 9
Ed. TRANSATLANTIQUES : 14 avenue Hoche PARIS 8
ESCHIG : 48 rue de Rome PARIS 8

B. Compositeurs (nés avant 1936)

Cette liste qui n'est nullement exhaustive, présente par date de naissance, quelques uns des principaux compositeurs français vivants (1978) dont l'oeuvre rentre, en tout ou en partie, dans la catégorie des oeuvres «d'expression harmonique». On y a joint pour référence, quelques compositeurs importants décédés (+).

1881 - Paul LE FLEM (Probablement doyen actuel)
1892 - A. HONEGGER + D. MILHAUD + G. TAILLEFERRE
1895 - Henri MARTELLI
1898 - Marcel MIHALOVICI - Emmanuel BONDEVILLE
1899 - Georges AURIC - Raymond LOUCHEUR
1900 - Henry BARRAUD
1901 - Henri SAUGUET
1902 - Maurice DURUFLE
1903 - Claude ARRIEU
1904 - Manuel ROSENTHAL
1905 - A. JOLIVET +
1906 - Yves BAUDRIER
1907 - Tony AUBIN - Jean LANGLAIS - Yvonne DESPORTES
1908 - Daniel LESUR - O. MESSIAEN
1909 - Gaston LITAIZE
1910 - Jacques CHAILLEY - Pierre LANTIER
1911 - J.J. GRUNENWALD
1912 - Jean FRANCAIX - Jean Louis MARTINET
1914 - Maurice OHANA
1915 - Pierre WISSMER - Marcel LANDOWSKI
1916 - Pierre SANCAN - Henri DUTILLEUX

1918 - R. GALLOIS-MONTBRUN
1919 - Luc ANDRE MARCEL - André CASANOVA
1921 - Roger CALMEL
1922 - Pierre HASQUENOPH - Pierre PETIT
1924 - Serge NIGG
1925 - Georges DELERUE - Charles CHAYNES
1926 - Jacques CASTEREDE
1927 - Jacques BONDON - BOISGALLAIS
1928 - J. Michel DAMASE - Max PINCHARD
1929 - Manfred KELKEL
1930 - Pierre Max DUBOIS
1932 - Antoine TISNE
1933 - Jacques CHARPENTIER - Ida GOTKOWSKI
1934 - Pierre ANCELIN ;
1935 - Jean Jacques WERNER

Nous n'avons pu retrouver les dates de naissance des compositeurs ci-après :
Pierre BAUZIN - Gilles BOIZARD - Yvon BOURREL - Roger BOUTRY - Alain KREMSKI - Serge LANCEN - Jacques LEGUERNEY - Aubert LEMELAND - Christian MANEN - Pierrette MARI - Jean PRODROMIDES - Patrice SCIORTINO

Nous nous excusons des nombreux oublis que comporte obligatoirement une telle liste, et regrettons, faute de documents accessibles, de ne pouvoir actuellement la poursuivre au-delà de 1936.

C. Bibliographie

En attendant le numéro spécial de la **Revue musicale** intitulée **la face cachée de la musique contemporaine française**, attendue pour février 1979, la bibliographie reste assez éparse, et doit être extraite d'ouvrages plus généraux (à compléter au-delà de leur date de parution). Les plus documentés sont sans doute :

- Gisèle BRELET dans **Encyclopédie de la Pléiade**, vol. II, Gallimard 1965.
- COMBARIEU-DUMESNIL, **Histoire de la Musique**, vol. V A. COLIN 1960.

Parmi les ouvrages sur la musique contemporaine, un certain nombre (A. HODEIR, H. STUCKENSCHMIDT, Claude SAMUEL, etc.) minimisent la part de la «musique d'expression harmonique» ou la passent volontairement sous silence. Elle n'est pas entièrement exclue du dernier ouvrage d'A: GOLEA **La Musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles** vol. II, Leduc 1977, qui pourra être consulté.

La meilleur source d'information est encore, à partir des noms indiqués ci-dessus, les grands dictionnaires de musique, principalement ceux des Ed. Fasquelle (**Encyclopédie de la musique** 3 vol. 1958-61) et Bordas (M. Honegger, **Dictionnaire de la Musique** : 2 volumes 1970) ; en langues étrangères, **MGG** allemand, **GROVE** anglais (dernière édition de préférence), **La Musica** italienne, etc. On y joint les monographies consacrées à quelques compositeurs par les collections Seghers, **Solfèges (Le Seuil)**, etc. Des ouvrages comme A. MACHABEY, **Portrait de 30 musiciens français**, ed. Richard Masse (malgré sa date : 1949) ou Jean ROY, **Présences contemporaines**, Nouv. Ed. Debresse 1962, sont en fait des recueils de monographies. Voir aussi B. GAVOTY et Daniel LESUR, **Pour ou contre la musique moderne**, Flammarion 1957, recueil significatif d'interviews parfois contradictoires, qui situent assez bien les problèmes à la date de parution.

ORGANOLOGIE

Le Basson

par Roger COTTE
Professeur à l'Instituto de Artes do Planalto
(Universidade Estadual Paulista), Sao Paulo.

Bibliographie :

Ouvrages anciens : Ce sont encore (cf. les articles précédents sur la flûte et le hautbois) les nombreux traités ou méthodes dont il est parfois possible de se procurer des éditions modernes plus ou moins adaptées aux instruments à présent en usage, ou encore en fac-similé *(reprints)*.

— M. OZI : *Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson,* Paris, 1788.

— F. BERR : *Méthode complète de basson,* Paris, 1836.

— E. JANCOURT : *Méthode théorique et pratique pour le basson en trois parties,* Paris, 1847.

— W. HECKEL : *Der Fagott,* Biebrich, 1899, réédité en 1931 à Leipzig, sensiblement révisé.

Ouvrages modernes : Ceux-ci sont très nombreux en raison, particulièrement, de la querelle, souvent passionnée entre les partisans du basson français et ceux du basson allemand.

— F. OUBRADOUS : *Enseignement complet du basson,* Paris, 1938/39.

— G. DHERIN : *Nouvelle technique du basson,* Paris, 1942.

— L.G. LANGWILL : *The bassoon and contrebassoon,* Londres, New-York, 1965.

— W. SPENCER : *The art of bassoon playing,* Evanston, 1958.

— Voyez aussi les articles de la revue (en allemand) «TIBIA» (Mœck Verlag, Celle) et du bulletin de la Société des «Amis du Basson français» (154, rue de Lourmel, 75015 - PARIS).

— Odile PERIER-RAMBAUD : *La famille des hautbois au XVIIe siècle,* mémoire de maitrise (juin 1977), Bibliothèque de l'U.E.R. de Musicologie, Université de PARIS-SORBONNE.

Voir également les ouvrages généraux déjà cités en bibliographie générale (E.M. N° 203, 1973).

*

* *

Généralités

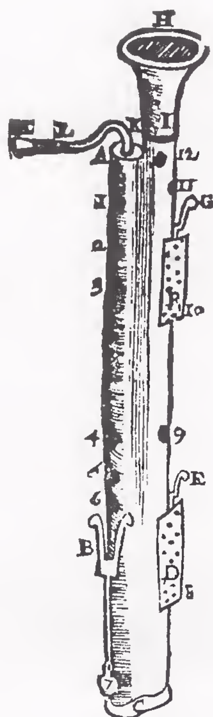
Le basson est un instrument à anche double et à perce conique dérivé de l'ancienne basse de hautbois. Contrairement à celle-ci, qui pouvait atteindre une longueur de deux mètres et plus, le basson est replié sur lui-même pour la commodité de son maniement.

Historique

Les origines de l'instrument sont assez mal connues, malgré de nombreux travaux toujours étrangement mêlés de passion partisane. La légende attribue à un ecclésiastique de Ferrare, l'abbé Afranio (ou Afranius) degli Albonesi (Pavis 1480 + ?) l'intention d'un «Fagot» qui serait l'ancètre des bassons actuels. En fait, le Père MERSENNE (1) dès 1636 précise bien que si cet instrument était «**composé de deux bassons**», il ne s'agissait nullement d'un instrument à souffle humain, mais qu'il comportait de plus «**deux soufflets, ou plustost deux peaux, dont l'une est accommodée à un soufflet, comme celle de la musette, ou de la sourdeline, que l'on mect souz le bras droict, & l'autre qui sert... pour envoyer le vent dans le fagot...**». Il s'agissait donc d'une sorte de cornemuse ou chevrette dont «la flûte» (le tuyau sur lequel s'exécutent les mélodies) affectait la forme du basson, sans doute connu antérieurement.

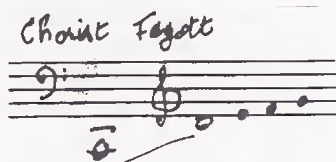
Connu — peut-être dès le XIVe siècle (2) — sous le nom de **Dulcian** ou **Dulciane**, le basson ou fagot est très précisément décrit par MERSENNE (3) : «**Je traite de ces espèces de basses, parce qu'elles se peuvent joindre au Concert des hautbois... elles se brisent en deux parties pour pouvoir être portées et maniées plus commodément, c'est pourquoi on les appelle fagots...**». La gravure jointe (fig. 1) montre bien que cet instrument ne diffère de son homologue moderne français que par des détails.

Michael PRAETORIUS décrit (1720) tout un «chœur» de ces instruments, dont tous les représentants, nous le verrons plus loin, n'étaient pas destinés à disparaitre. En premier le

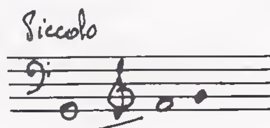


Le basson, gravure extraite de l'Harmonie Universelle 1636

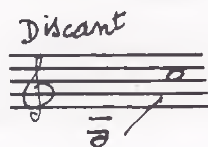
Chorist Fagott, sans doute ainsi nommé pour avoir été utilisé au soutien des chantres (comme le serpent) à l'église, et qui correspond à peu de choses près à notre basson moderne. En voici la tessiture.



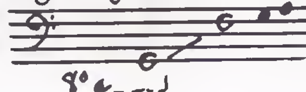
A l'aigu vient en premier un **Fagott piccolo,** qui réapparaitra au XIXe siècle sous le nom de «basson quinte». La tessiture donnée par PRAETORIUS n'offre guère d'intérêt, puisque écourtée au grave, par rapport au Chorist Fagott, elle s'étend pas plus à l'aigu.

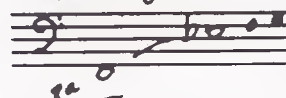


Au dessus, encore, se place le **Discant Fagott,** basson soprano, disparu depuis, puisque avantageusement remplacé par le cor anglais.



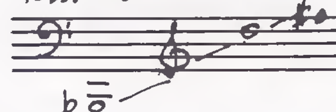
Au grave prennent place respectivement le **Fagotto grando** ou **Quart Fagot** et le **Doppel Fagott** ou **Quint Fagott** qu'il convient de ne confondre ni avec le contrebasson moderne (en anglais **Double-Bassoon**), ni avec le basson quinte du XIXe siècle.





Dès la Renaissance, le basson est considéré, à côté de l'incommode «basse de hautbois» ou «basse de bombarde» comme la basse obligée du chœur des hautbois. Les premiers orchestres un peu importants en comptent généralement quatre ou cinq (effectif moitié moindre de celui des hautbois, cf. E.M. N° 231, Octobre 1976, p. 7). Vers la fin du XVIIIe siècle, comme pour les autres «bois», l'effectif sera peu à peu réduit à un ou deux excellents solistes.

Tout d'abord muni de trois ou quatre clefs ou clapets, le basson s'enrichit de nouveaux mécanismes (3 bis) destinés à augmenter la tessiture à l'aigu (sept clefs, sur l'instrument de Ozi, le premier professeur au Conservatoire de Paris) puis d'autres pour gagner deux demi tons au grave, faciliter certains trilles, etc... On compte 11 clefs sur un instrument daté de 1811, 15 clefs sur un instrument de 1823, et les bassons français modernes comportent de 17 à 21 clefs. Quelques améliorations secondaires de la perce dues aux facteurs Jean-Nicolas SAVARY, dit SAVARY fils (production de 1823 à 1840 env.), Frédéric TRIEBERT (1813-1878) et BUFFET-CRAMPON (4) (prod. de 1825 à 1865) ont porté le basson français au degré de quasi perfection aujourd'hui atteint. La tessiture actuelle atteint :



A l'origine, le basson est surtout destiné à l'orchestre de ballet et à servir de basse à l'harmonie militaire. Tout naturellement, il est incorporé à l'orchestre d'opéra de LULLY, puis à l'orchestre symphonique, mais sa «carrière» militaire n'est pas moins importante. Il figure dans toutes les musiques militaires européenne, dès le XVIIe siècle ; il est la basse solide de la Musique des Mousquetaires et de celle de la Grande Ecurie du Roi. En 1756, un édit de Louis XV supprime dans les musiques régimentaires les hautbois que remplaceront les clarinettes, mais les bassons en demeurent le fondement obligé. Les conséquences de cet acte administratif seraient considérables pour l'histoire de l'orchestration. On sait (5) qu'au XVIIIe siècle, la partie musicale des «tenues» (réunions) maçonniques était généralement assumée par des ensembles de musique militaire.

Toutefois, au lieu des simples marches que l'on donnait à celles-ci dans le cadre de leur utilisation première, ici on demandait aux ensembles d'instruments à vent (clarinettes-bassons et cors) d'exprimer des idées autrement élevées telles que le sentiment de la mort et de la resurrection ou plus simplement de souligner la solennité de cérémonies touchantes ou grandioses. Bientôt on allait, hors même du temple maçonnique, leur demander d'exécuter de la musique moins spécifiquement fonctionnelle que dans le cadre régimentaire : arrangements d'opéra tout d'abord, puis de véritables petites symphonies (GOSSEC, MEHUL, etc...) ou des compositions assimilables à la musique de chambre (MOZART, pour ne citer que lui). La technique des instrumentistes allait rapidement s'améliorer, ainsi que la facture des instruments. Avec la fondation du Conservatoire qui, à l'origine, ne comprenait pas moins de quatre classes de basson, confiées à des artistes prestigieux (Thomas DELCAMBRE, François GEBAUER, Etienne OZI et Louis TULOU), tous franc-maçons, du reste, donc rompus à l'interprétation de partitions très élaborées, la suprématie de l'école française de basson s'établirait définitivement. De nos jours encore, lorsqu'ils ont eu à manifester leur opinion, c'est au basson français que les compositeurs les plus raffinés (RAVEL et STRAVINSKY en particulier) ont destiné leurs traits d'orchestre les plus périlleux.

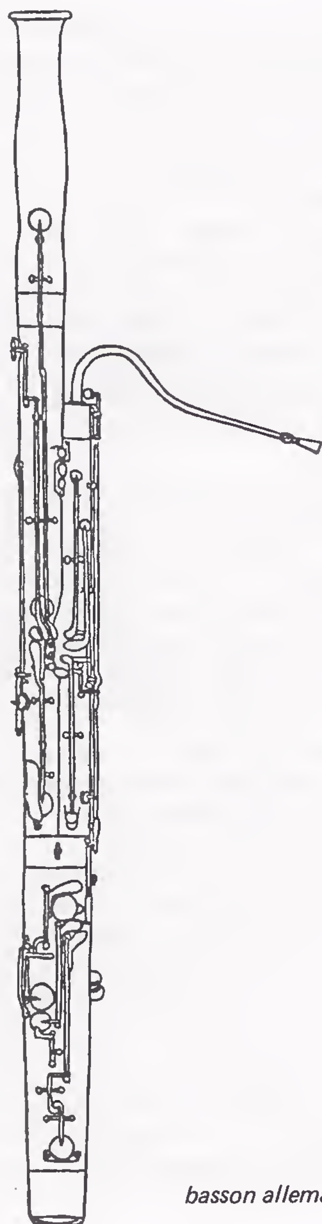


basson français

Cet instrument irremplaçable qu'est le basson français traditionnel n'a pas survécu sans lutte, essentiellement contre les inventeurs souvent abusifs. Certains, au lieu de tenter d'étendre la tessiture à l'aigu, ce qui réclame une science et une habileté technique très évoluées, tentent de construire les bassons «sopranos» sonnant à l'octave supérieure (Les frères DELUSSE, en 1783, SAVARY, en 1827). D'autres tentent de construire l'instrument en métal (HALARY, en cuivre, en 1818, à Paris, Adolphe SAX, en différents métaux, à Paris, en 1851), qui conduirait à la genèse d'un autre instrument, le **Sarrussophone,** dont il conviendra de dire quelques mots, plus loin. En 1853, un nommé GALANDER de qui la production se situe de 1835 à 1855, successeur de SAVARY jeune, imagine un «basson militaire» en si bémol (transpositeur), basse logique des clarinettes militaires en si bémol et des cors militaires en mi bémol. A Paris, encore, Frédéric TRIEBERT, en collaboration avec un facteur italien, Angelo MARZOLI (+ en 1865) adapte le système BOEHM au basson. Cette invention fut réalisée par eux-mêmes, puis par d'autres facteurs, notamment allemands, à quelques exemplaires qui furent utilisés à La Société des Concerts du Conservatoire, au théâtre italien, puis à l'étranger, notamment à Londres. Reçu avec intérêt, le «basson système Boehm» ne s'imposa pas.

Le basson allemand

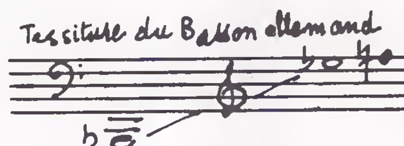
D'autres poussaient leurs recherches vers une sonorité plus ample et plus homogène. C'est semble-t-il le cas du **Bassonore,** du parisien VINNEN (ou WINNEN) présenté à plusieurs expositions (1834, 1839, 1844). Cet instrument, d'après Constant PIERRE (6) **«avait trois octaves d'étendue depuis l'ut du violoncelle et il rendait des sons plus beaux que ceux du cor et beaucoup plus intenses que ceux du basson, par suite de l'augmentation du diamètre de la colonne d'air et de l'adjonction d'un pavillon».** Nous pouvons déjà nous poser la question : était-ce encore un basson ? Des travaux similaires à ceux de VINNEN se succédaient en Allemagne, tout au long du XIXe siècle, que



basson allemand

couronnèrent les réalisations de Karl ALMENRADER (1786-1843) et Wilhelm HECKEL, à la fin du siècle. Presque universellement adopté hors de France, surtout pour des raisons économiques, le basson «allemand» est apprécié pour la puissance de sa sonorité. C'est l'instrument idéal de l'orchestre wagnérien. Mais dans la délicatesse, il devient facilement grotesque. Les tentatives maladroites faites par des chefs d'orchestre étrangers pour imposer le basson allemand aux orchestres français se sont heurtées à une résistance énergique, voire violente. Ainsi, dans une lettre plus ou moins «ouverte» adressée à Marcel LANDOWSKI, alors directeur de la Musique au Ministère des affaires Culturelles, les bassonistes des orchestres symphoniques suisses (de tradition française) écrivaient : **«Il est de notoriété publique que les meilleurs solistes bassonistes jouent le basson français... Nous sommes de ce fait très jalousés par ceux qui jouent le basson allemand... (celui-ci) qui est considéré comme le comique de l'orchestre ne peut absolument pas convenir à tout ce qui a été écrit pour le basson par nos plus grands compositeurs. S'il est l'instrument idéal pour faire rire dans les opérettes viennoises ou les films de Walt Disney, il ne se prête nullement, par sa sonorité détimbrée, son staccato grotesque, à des chefs d'œuvres de Debussy, Ravel, Berlioz, pour ne parler que des plus grands».** Et de préciser que Paul HINDEMITH et le grand chef d'orchestre suisse P. ANSERMET exigeaient le basson français à l'orchestre.

Tant de passion est sans doute excessif, mais, assurément, le bon sens devrait commander d'utiliser l'un ou l'autre des bassons en fonction du caractère de l'œuvre à exécuter.



Les dénominations de l'instrument

Latin : **Tibia inversa** ; **Phagotus** ; Français ancien : **fagot, cromorne** (par confusion avec un instrument fort différent qui sera décrit ultérieurement ; on trouve cette confusion chez M.A. CHARPENTIER et S. de BROSSARD), **dulciane** ; Français moderne : **Basson** ; Anglais : **Bassoon** ; Allemand : **Fagott** ; Italien : **Fagotto** ; Russe : *ФАГОТ* (pron. Fagott).

Prochain article : «Instruments voisins et dérivés du basson».

Notes :

(1) M. MERSENNE : **Harmonie Universelle**, Paris 1636, réédité en fac-similé par le C.N.R.S., T. III, p. 305.

(2) Assertion sans référence de A. BAINES et P. HARDOUIN dans **Science de la Musique**, Bordas, Paris, 1976, T. 1, art. **Basson**.

(3) MERSENNE, op. cit., p. 298.

(3bis) Comme pour les hautbois et les flûtes, il convient de rappeler les importants travaux et recherches des frères HOTTETERRE, à la fin du XVIIIe siècle.

(4) Il s'agit d'un seul personnage. Pour des raisons de convenance personnelle, il avait ajouté le nom de jeune fille de sa femme au sien.

(5) Cf. notre ouvrage : **La Musique maçonnique et ses musiciens**, Lauzeray, Paris, 1975, chapitre III.

(6) C. PIERRE : **Les facteurs d'instrument de musique**, Paris, 1893, Minkoff reprints, Genève, 1971, p. 305-6.

LES VOIX DU VIVARAIS

variations sur un thème de Jacques d'INDY

Jacques GUILLEMONT

Dans un article intitulé : «Vincent d'Indy, pélerin du Vivarais», publié en 1964 dans la revue du Vivarais, M. Jacques d'Indy, petit-fils du compositeur, déclare : «le Vivarais fut pour Vincent d'Indy, tout au long d'une vie riche et consacrée à l'art, à la fois le creuset de sa personnalité et la source de son inspiration».

M. Jacques d'Indy pose ici les questions fondamentales : en quoi le Vivarais fut-il le creuset de sa personnalité ? en quoi fut-il la source de son inspiration ? Il semble que la réponse à ces deux questions se situe sur le plan de la vie intérieure, indépendamment de la biographie, mais aussi sur le plan de l'oeuvre.

En 1864, à 13 ans, Vincent découvre le Vivarais. Sa grand' mère l'y conduit pour la première fois. A l'occasion de promenades effectuées en la joyeuse compagnie de ses cousins et cousines, il connait bientôt les sites qui lui deviendront familiers. C'est en Vivarais qu'il connaitra celle qui partagera son destin. C'est en Vivarais que la décision de se consacrer à la musique en artiste véritable deviendra effective. Il est d'abord tout à la joie de connaitre sa famille dont il trace les portraits par rang d'âge et de taille, d'une plume alerte. Son univers d'adolescent révèle au long de pages amusées et amusantes tous les cousins, cousines, oncles et tantes ; les gens de maison eux-mêmes, les paysans d'alentour sont campés en quelques traits vifs et piquants derrière l'humour desquels on devine déjà beaucoup d'attachement. Puis, voici les sites environnant la vieille maison-forte de Chabret que la famille habite depuis trois siècles : d'abord, le «ruisseau aux écrevisses», sa première découverte, puis, le «Bois-de-Boulogne», dont les fûts élevés et bien alignés font songer à quelque promenade parisienne. Des fermes pittoresques, à l'une desquelles se rattache une légende contée sur un ton mi-terrifié, mi sceptique, des sites, tels que le Col de la Justice, une excursion au château des Tourettes au cours de laquelle il entreprend avec sa cousine Isabelle une escalade périlleuse à travers des pierres déjà croulantes, une visite à Vernoux, constituent les premières images, à la fois contées et illustrées. Les premiers albums conservés aux Faugs en témoignent.

Au fil des ans, les excursions vont se faire plus nombreuses et plus lointaines. Elles mettront toujours en parallèle des récits fort sobres accompagnés d'illustrations de plus en plus parfaites. Il est même amusant de comparer les paysages identiques dessinés à plusieurs années de distance.

Le premier cahier de ses «impressions de voyage» mentionne un évènement dont la répercussion sera peut-être importante : un soir, les cousins et cousines ont organisé un feu d'artifice en l'honneur des vacances. Les paysans de Boffres et des environs ont été invités à Chabret. Lorsque la dernière fusée s'est éteinte dans la nuit d'été, on allume un grand feu de joie dans la cour. Tous les assistants vont sauter par-dessus la flamme. Voici que les danses s'organisent. Mais les paysans n'osent pas danser devant la famille réunie. Aussi, les enfants s'éclipsent-ils discrètement par la porte d'entrée du château, pour réapparaitre quelques instants plus tard aux fenêtres de leurs chambres. Vincent assiste à toutes les danses. Il cite ceux des personnages qu'il connait, la cuisinière, le garde, l'adjoint au Maire, un vieux cocher nommé Leyrisset, mais surnommé l'Hérissé à cause de sa tignasse hirsute ; Vincent note les titres et les paroles de certaines chansons, il admire les pas du Rigaudon cévenol exécutés avec agilité par les danseurs en sabots. Le point de départ, encore non-conscient, de ses futures explorations folkloriques, ne réside-t-il pas en ses premières impressions ? Paul Landormy l'a fort bien exprimé dans son Histoire de la Musique. Les années passent : peu à peu, aux travaux, aux jeux et aux promenades se superpose une vie affective de plus en plus riche, assortie d'une attirance aussi profonde que partagée. Isabelle, sa cousine, d'abord camarade de jeux, devient une confidente, puis une amie. L'amour fortifié par l'épreuve, la ténacité respectueuse face aux oppositions des deux familles, auront finalement raison des obstacles. Isabelle et Vincent ont le souci d'ajuster leurs propres sentiments sans heurter ceux de leurs parents ; ils ont compris que la vie digne d'être vécue commande d'être forts.

Isabelle a été la merveilleuse compagne de Vincent : elle l'a aidé à devenir lui-même. Elle a complété et enrichi sa vie intérieure, elle a su garder son mari des accaparements inutiles. Son caractère se révèle à qui observe les admirables photos de son adolescence. Le regard pénétrant des yeux noirs, la volonté dans le port de tête, la décision de l'attitude générale témoignent d'une nature à la fois équilibrée et ardente, tout-à-fait propre à faire le bonheur de Vincent et à lui permettre de transformer ses rêves en réalités. Beaucoup de talents la parent. Les aquarelles qu'elle a tracées aux côtés de son mari montrent sa vision synthétique du monde, non d'ailleurs dépourvue de poésie. Son écriture fine, haute, très régulière, un peu anguleuse

dénote son sens pratique. Elle va droit au but. Sa sensibilité réelle doit s'accomoder des mille et une contingences de la vie quotidienne. Mais, toujours elle tient tête aux circonstances. Elle est l'exacte compagne rêvée pour Vincent. Elle est pourtant restée au second plan, cependant attentive à tout et à tous. La plupart des biographies de Vincent d'Indy n'ont voulu voir en elle qu'une maitresse de maison accomplie ; il est grand dommage, au regard de l'histoire, de porter des jugements un oeu trop sommaires.

Il ne suffira pas à Vincent d'Indy d'avoir découvert le Vivarais, d'avoir été captivé par le charme de ses paysages de montagnes et de plateaux, d'avoir enfin, trouvé au coeur de ce pays la compagne de son existence, il lui faudra encore se fixer en ce coin de terre. Entre 1885 et 1890 il fera construire le château des Faugs, il en a dessiné lui-même les plans, il en a débattu les modalités de construction, passant des contrats avec les entrepreneurs, débattant tous les détails en accord avec Isabelle, faisant preuve d'un sens pratique démontrant, s'il en était besoin, qu'il est possible de concilier les exigences de la vie de chaque jour et les réalités d'un tout autre plan, celui de la création artistique. Les Faugs sont l'aboutissement d'un effort, tout comme ses oeuvres : ce n'est pas par hasard que la construction de ce château coincide avec l'élaboration de quelques-unes de ses oeuvres les plus importantes et les plus significatives.

Tenter de décrire ce cadre choisi paraissait indispensable avant d'aborder l'oeuvre musicale. Une classification, obligatoirement simplificatrice ne pourrait, de toute façon, être exhaustive ; ne serait-il pas préférable, évoluant du simple au complexe, d'aborder l'oeuvre musicale selon une progression dont le départ serait la musique populaire et l'aboutissement les oeuvres d'invention pure, où le Vivarais, toujours présent, reste, toujours selon M. Jacques d'Indy, la source principale de cette invention?

Vincent d'Indy a publié un recueil de 74 chansons, 4 danses et 3 mélodies sans paroles, qu'il a harmonisées, accomplissant une mission confiée par le Comité départemental de l'Ardèche pour l'Exposition de 1900. Il déclare en substance dans l'Introduction : «j'ai eu pour but, non pas de présenter une collection **complète** des innombrables chants de nos montagnes, mais seulement de mettre en lumière, de dévoiler l'âme vivaroise sous l'un des aspects les plus attachants, celui de l'expression traditionnelle de ses sentiments, de ses peines, de ses joies... Un certain nombre de ces chants peuvent être regardés comme de véritables monuments ethnologiques et artistiques...» A travers toutes ces chansons parviennent des échos lointains ou déformés des évènements historiques.

Un second recueil, publié beaucoup plus tard, et préfacé par J. de La Laurencie , contient 50 chansons harmonisées par Vincent d'Indy. Elles proviennent des Hauts-Plateaux vivarois, des sources de la Loire, et des confins du Gévaudan. Vincent d'Indy emmenait parfois sa propre famille à la recherche des chants populaires, et chacun devait y jouer son rôle. Une photographie, parmi toutes celles conservées aux Faugs, montre Vincent d'Indy, entouré de deux de ses beaux-frères, ainsi que d'Octave Maus. directeur de la revue Belge, «l'Art Moderne», et d'Emile de Raousset, posant à l'occasion d'une de ces expéditions folkloriques au cours desquelles l'érudition ne devait le céder en rien à la bonne humeur, ni même à la bonne chère. En bon ethnologue, Vincent d'Indy ne se soucie pas seulement du ton ou du mode employé dans les chants qu'il recueille, il se préoccupe aussi de la transcription orthographique du patois, qui n'avait pas été codifiée, contrairement à celle du provençal ou de certains dialectes du Sud-Ouest de la France. Vincent d'Indy cite les noms de lieux où il a effectué ses recherches, «de Saint-Bonnet-le-Froid à Peyrebelle, en passant par Sainte-Agrève et Lachamp-Raphaël, les Hauts-Plateaux qui environnent le Mézenc et le Gerbier-de-Joncs, jusqu'aux pentes extrêmes du Coiran, voisines de la vallée du Rhône.»

Cette quête du folklore est parallèle à la création musicale pure. Mais le folklore s'infiltre dans l'oeuvre musicale, tout comme chez les Russes et chez Bartok. Bien avant la constitution du premier Recueil de Chansons Vivaroises, Vincent d'Indy note l'admirable chant, «entendu au loin sur la crête de Tourtous, entre Saint-Péray et Toulaud» qui sert de principe à la Symphonie sur un chant montagnard français. Cette symphonie est devenue «le» chef-d'oeuvre de Vincent d'Indy. Il y en a cependant bien d'autres : hasardons-nous à pénétrer dans le domaine de la composition musicale où le rigoureux rejoint l'ineffable, où s'établissent de mystérieux rapports entre forme et expression, où le détail est significatif, encore qu'il ne doive occuper sa place que par rapport à l'ensemble : la merveilleuse mélodie parcourt les 3 mouvements de l'oeuvre, partagée entre l'orchestre et le piano, sonorité nouvelle, mais non dominante ; il faut relire le sous-titre pour en pénétrer le sens. Malgré l'importance de sa partie, -et ses difficultés-, le piano ne doit jamais être considéré comme un instrument propre à mettre en valeur les interprètes plus soucieux de se servir de la musique à laquelle ils ne pensent guère, que de la servir. Vincent d'Indy superpose ici avec un rare bonheur tout un ensemble de mélodies généreuses au motif initial d'après lequel il fonde une construction solide dont les arêtes se profilent grâce aux mille facettes d'un orchestre scintillant et toujours en situation. On peut considérer cette oeuvre comme un tableau mouvant, formé d'éléments dynamiques, les motifs musicaux eux-mêmes, et d'éléments statiques,où chantent les mille voix de la nature éternelle. Dans cet orchestre à la fois riche et sobre, pas un instrument qui ne soit à sa place, pas un timbre qui ne contribue à éclairer le tableau, à mettre en valeur un plan sonore. On retrouve les mêmes qualités dans une oeuvre de dimensions plus modestes, la «Fantaisie pour hautbois et orchestre», dont l'un des motifs les plus importants est une bourrée montagnarde au profil mélodique légèrement différent de celui qu'il revêt en Auvergne. Vincent d'Indy l'accompagne d'harmonies truculentes et de rythmes dynamiques. Un troisième exemple, parmi les mieux caractérisés, parait être «l'Appel des Bergers» la 3ème des mélodies sans paroles, «entendue un matin dans le brouillard en quittant les Estables (Région de Mézenc). Vincent d'Indy déclare à son sujet : «je me suis servi du 3ème (motif), entendu en haute montagne, à travers un fantastique effet de brouillard, dans une scène du 2ème Acte de Fervaal, où elle me paraissait trouver naturellement son application».

D'après les exemples cités plus haut, on peut constater l'insertion du Folklore dans une oeuvre musicale. Selon les cas, il peut apparaitre comme élément moteur ou comme élément épisodique. Ce n'est pas la première fois dans l'histoire de la musique, mais, ce qui parait tout de même nouveau chez Vincent d'Indy, c'est que, dans le cas de la Symphonie Cévenole, par exemple, la mélodie elle-même devienne génératrice de forme. Le lecteur concevra qu'en la circonstance, je lui épargne les détails d'une analyse qui déborderait par trop du cadre très général que je me suis fixé.

D'autres oeuvres de Vincent d'Indy sont inspriées par le Vivarais et ses paysages, mais non par son folklore. Le «poème des Montagnes», pour piano, est une musique d'atmosphère où se profile, au sein du cadre familier qui entoure la demeure de Chabret, la silhouette musicale d'Isabelle la Bien-Aimée. La musique fait surgir du brouillard initial les hêtres et les pins qu'animent de brusques rafales de vent. Les danses rythmiques, où l'humour le dispute à la poésie, où la subtilité du rythme s'accompagne d'harmonies parfois très savoureuses dans leur âpreté, n'ont guère de commune mesure avec les danses ou les chansons vivaroises.

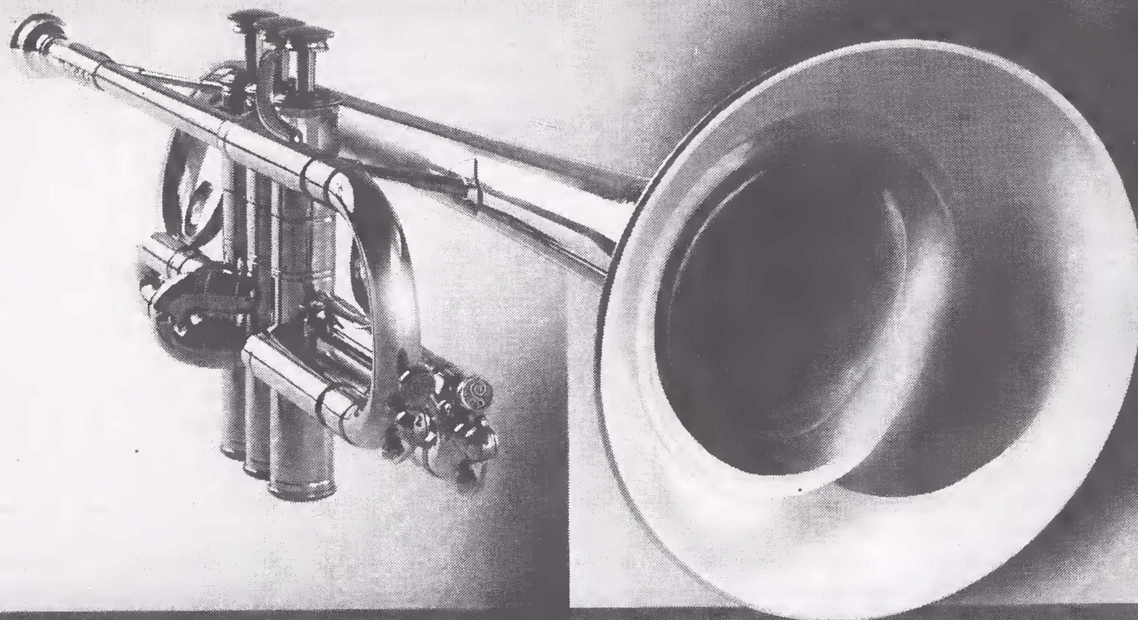
Le chef-d'oeuvre, -absolu, à mon sens-, de Vincent d'Indy, parait être «le Jour d'Eté à la Montagne», qui porte en épigraphe un poème de son cousin et beau-frère Roger de Pampelonne. «On y respire», écrit Joseph Canteloube, le plus pénétrant de ses biographes, «mieux encore que dans le Poème des Montagnes, un parfum de plein air...» Le 1er mouvement est un lever du jour, évoluant de l'immobilité à la vie, grâce à l'apparition d'un motif solaire, générateur de toute existence. Le second mouvement, «jour» fait apparaitre progressivement, superposés à la rêverie d'une «après-midi sous les pins», -tel est le sous-titre du morceau-, toute une série d'éléments qu'on pourrait considérer comme du folklore à l'état pur. Mais ce sont des idées, des façons de folklore, exprimées à l'aide de cellules rythmiques extrêmement brèves, évoluant sur un fond d'harmonies sans cesse en mouvement. **Nous sommes là en plein folklore imaginaire, autant qu'imaginé. On ne sait plus**, là est le secret de Vincent d'Indy-, s'il s'agit de motifs populaires authentiques ou d'invention pure. Il s'en explique à peine dans son Cours de Composition, (P. 328), où il se contente de noter que, «sur un rythme de danse déjà préparé, on entend **une chanson** scandée par les trompettes et les trombones». Le seul emprunt que nous pourrions citer dans le «Jour d'été à la Montagne», est celui d'une antienne grégorienne appartenant à l'Office des 1ères Vêpres de l'Assomption. Le dernier morceau, «Soir», évolue en sens exactement inverse par rapport au premier : on va de la lumière à l'ombre, du mouvement à l'immobilité. Il contient, tirée de l'Antienne citée plus haut, la plus belle méditation musicale que Vincent d'Indy ait imaginée.

Le Vivarais a suscité des oeuvres de méditation, de bonheur et de joie, mais aussi des oeuvres de deuil. L'admirable poème symphonique, «Souvenirs» devant lequel ses détracteurs les plus inconditionnels rendirent les armes pour une trêve sans lendemain, - en constitue la preuve. Isabelle d'Indy mourut le 29 décembre 1905, juste au moment où Vincent rentrait d'une tournée de Concerts et de conférences aux Etats-Unis. «Depuis 30 ans», écrit-il à Charles Langrand, son ami de toujours «un intime bonheur régnait entre nous, et c'était si doux que je n'avais jamais envisagé que cela pût finir...» Le Vivarais apparait ici dans le rappel constant du motif de la Bien-Aimée, chantée naguère dans le poème des Montagnes dont réapparaissent les échos nostalgiques. Le drame éclate à la fin de l'oeuvre et se dénoue en une phrase douloureuse, **chrétiennement** résignée.

Vincent d'Indy ne s'est pas contenté de puiser en Vivarais les sources vivifiantes de son énergie physique et spirituelle. Il a voulu rendre à son pays ce qu'il lui avait donné.

La fondation de la Schola Cantorum, à l'origine, école de chant liturgique et de musique religieuse, avait pour propos la remise en honneur du chant grégorien. Vincent d'Indy et Charles Bordes avaient senti, au cours d'un voyage d'études à Solesmes, à quel point l'évolution historique de cette musique en dépendait. Cette véritable Université musicale comprenait en priorité un cours d'études grégoriennes, un cours de chant grégorien, et un cours d'orgue. Suivaient des études de contrepoint et de composition, une classe de solfège, une d'harmonie, des études d'ensemble vocal, d'expression et de rythme, sans oublier des études historiques et des cours de paléographie musicale. La Schola concrétisait la vocation pédagogique de Vincent d'Indy. Tout jeune, il aimait faire partager ses enthousiasmes. Le baron de Pampelonne conte en ses Mémoires comment Vincent lui donnait par correspondance de véritables cours d'harmonie, de composition et même d'instrumentation, stimulant son zèle en d'amusantes épitres que sa famille a bien voulu me permettre de lire. La Schola se vit honorer par le Pape Pie X d'un «motu proprio», émettant le voeu que «Ses enfants priassent sur de la «Beauté». Vincent va entreprendre auprès des prêtres de ses montagnes vivaroises une véritable croisade favorisant la pratique du chant grégorien. Outre les 2 recueils de chansons et de danses déjà cités, ainsi qu'un petit livre de cantiques français d'après des mélodies grégoriennes (Pentecosten) Vincent d'Indy va s'appliquer à susciter les conditions propices à une vie musicale vivaroise. Jean de la Laurencie en témoigne en termes émouvants : des concerts d'amateurs inscrivent à leurs programmes quelques-unes des oeuvres les plus importantes du répertoire symphonique. Les exécutions ont lieu au Théâtre Municipal de Privas sous la direction de Vincent d'Indy. Ainsi, le plateau ardéchois, ainsi, les montagnes ont une vie musicale. Relevons la jolie expression de Jean de la Laurencie, rendant hommage à tous ces dévouements obscurs et désintéressés : «bientôt, on allait voir surgir des montagnes les instruments désirés : un violoncelliste descendait du Ventoux, où il travaillait au reboisement ; des «cuivres», d'inestimables «vents» dégringolaient par des sentiers de neige, de bourgades dont aucun traité de géographie ne citera jamais les noms». Et les Messes patronales de Boffres ou de Vernoux, animées par Vincent d'Indy, entouré de sa famille, n'étaient-ce pas là les accomplissements du voeu de Pie X : «Nous désirons que Nos Enfants prient sur de la Beauté ?»

Paul Dukas a prédit le temps des réparations nécessaires. Depuis que Vincent d'Indy s'est élevé au-dessus des rumeurs, au pays vivarois, les sites immuables évoquent encore sa personne et son oeuvre.





HENRI
SELMER
PARIS

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD

o Dynam Victor FUMET & Raphaël FUMET, Oeuvres pour orgue - 33/30 SOLSTICE FR 780928 st. Compat.

Publié sous l'égide de l'Association **Musique & Esprit**, ce nouveau disque est le bienvenu - ô combien - parce qu'il est comme un coup de boutoir dans les désastreuses positions «préparées à l'avance» du temple de la routine. Et, au service de deux méconnus, de deux remarquables maitres de la pensée française au cours du premier demi-siècle, quels prestiges !... prestige d'un instrument somptueux, le grand Danion-Gonzalez de la cathédrale mariale de Chartres ; prestige encore d'un jeune organiste du plus grand talent, Jean Galard, qui maitrise cet instrument des dieux avec une souveraine aisance. Et pour l'amateur, quelle découverte musicale riche de substance que ces trois pages de haute volée de Dynam-Victor FUMET (1867-1949) associée avec pertinence : **Pâques d'or** (1941) flamboyantes d'allégresse, **Transsubstantiation** (1914), effusion mystique tirée du recueil **Canticum novum** et **Les chariots d'Israël** (1917), fresque visionnaire inspirée par le chapitre XIII du **Livre de l'Exode**. Les deux compositions de Raphaël FUMET (né en 1898), fils de Dynam-Victor, s'offrent à nous comme très intemporelles, procédant autant d'une esthétique baroque renouvelée, que d'un modernisme très personnel, qui ne s'encombre d'aucune nécessité historique de l'évolution prétendue de l'écriture. **Prélude** baroque, **Fugue** recueillie ou **Toccata**, dans laquelle flotterait, dans un tempo de **perpetuum mobile**, un «je ne sais quoi» du souvenir de Widor. Belle nouveauté dont je ne saurais trop être reconnaissant à François Cardou, 147 rue de Bercy 75012 Paris (345.64.81), responsable des disques du **SOLSTICE**. Je ne puis douter que nos lecteurs soient du même avis.

o Olivier MESSIAEN, La Nativité du Seigneur - 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78 658 g.u.

Hommage à notre grand et cher Olivier MESSIAEN pour son 70ème anniversaire, la France ne peut qu'être extrêmement sensible à cette nouveauté qui nous arrive, par le truchement du **CHANT DU MONDE**, de la République Socialiste soviétique de Lithuanie. Ces neuf **Méditations** ont été l'objet d'un soin très particulier de Gedre Loukchaité jouant les grandes orgues de ce qui fut la cathédrale de Wilno et est aujourd'hui la Galerie de peinture de Vilnius, autre toponyme de la capitale. Aucun élément n'est malheureusement fourni sur l'instrument, sur l'interprète, ni sur le lieu d'enregistrement. Il n'en demeure pas moins que cette interprétation est d'une très haute tenue, tant dans la méditation devant la crèche que dans les éblouissements des **Desseins éternels**. La notice de présentation de Pierrette Mari est un excellent guide pour préparer à l'écoute de ces quatre recueils visionnaires composés par le Maitre en 1935.

o Jacques CHARPENTIER - Livre d'orgue, Offertoires pour orgue - 2 X 33/30 ERATO STU 71225/6 Album 2 disques 2 RC 340 g.u.

J'ai récemment attiré l'attention de nos amis sur l'importante initiative du **Ministère de la Culture & de la Communication** en corrélation avec la **Fondation S.A.C.E.M.** et divers Editeurs. Parmi toute une Collection dont j'ai donné les premiers titres, voici un fleuron, avec cet album de deux disques **ERATO** consacrés au **Livre d'orgue** (1974) et à **Six Offertoires** composés il y a une vingtaine d'années par Jacques CHARPENTIER (**Offertoires pour la fête de tous les Saints, Pour la Conception Immaculée de la Très Sainte Vierge, Pour le dernier Dimanche après la Pentecôte, Pour la Messe du jour de la Nativité du Seigneur, Pour la Purification de la Vierge Marie, Pour la Fête du Sacré-Coeur**). Quant au magnifique **Livre d'Orgue**, composé en hommage à Saint Thomas d'Aquin pour le VIIème Centenaire de sa mort, indépendamment de sa valeur intrinsèque, il incite à la réflexion sur l'exceptionnelle richesse de notre Ecole moderne d'orgue sur laquelle plane le jeune souvenir de Jehan Alain, la savoureuse texture de cet autre grand disparu qu'est Georges Migot, et que domine souverainement Olivier Messiaen. Ce sont des témoignages dont nous serons conscients comme toujours avec un retard inadmissible ; mais le fait est là que l'Ecole d'orgue française moderne équilibre par son prestige indubitable notre grande Ecole classique des XVIIème et XVIIIème siècles : il existe une pérennité française de l'orgue très exceptionnelle qui a permis à un Messiaen de tourner magistralement la grande page de la génération des Vierne, Tournemire, Widor, Dupré ; de se trouver dominer tout son temps durant lequel s'expriment néanmoins des personnalités comme Jehan Alain ou Maurice Duruflé, ou dans les nouveaux venus, des Claude Ballif ou Jacques Charpentier. Le **Livre d'orgue** de Jacques CHARPENTIER (né en 1933) est un monument très significatif d'un tempérament d'artiste, d'une mystique musicale qui se veut porteuse d'un message thomiste, avec ses trois volets directement inspirés des divisions essentielles de la **Somme théologique** de Saint Thomas d'Aquin : **La Création, La Créature, La Rédemption.** L'orgue de l'église Saint-Germain de Saint-Germain en Laye est tenu par le compositeur : il est fidèle serviteur des fulgurances, des

vastitudes sonores, tout autant que des ferveurs secrètes qu'exige de lui l'interprète. C'est là une nouveauté à laquelle je ne saurais souhaiter que la très large audience internationale qu'elle mérite.

o **Alain BANCQUART, Thrènes I & II, L'Amant Déserté - 33/30 SAPPHO S 001 X st.**

C'est le premier-né de la nouvelle marque **SAPPHO** (Société Artistique de Publications Phonographiques, Editions Jobert, 76 rue Quincampoix, 75003 Paris, 272.83.43) sous l'égide également du **Ministère de la Culture & de la Communication** ainsi que de la **Fondation S.A.C.E.M. sous le sigle M.F.A.** . MUSIQUE FRANCAISE D'AUJOURD'HUI. C'est un aspect nouveau - et prometteur de l'art d'Alain BANCQUART (né en 1934) que découvrirons ceux d'entre nous qui ont conservé le souvenir des témoignages comme Passages pour orchestre, Jeux de Lumière pour trio à cordes & orchestre ou Strophes pour choeur et six instruments sur des poèmes de Maris-Claire Bancquart. Depuis les tentatives d'exploitation de micro-intervalles dans **Thrène I** en 1967 et qui figure dans le présent programme, le compositeur s'est passionné pour des recherches sur le phénomène sonore tant dans le domaine du monde électrique que celui de la lutherie traditionnelle, exploitation verticale ou contrepointique de blocs sonores dégagés du total bi-chromatique avec une secrète prédilection pour l'intervalle de cinq quarts de ton. C'est dans cette perspective qu'Alain BANCQUART a été conduit à fonder avec Hugues Dufourt et Tristan Murail, le Collectif de Recherche Instrumentale & de Synthèse sonore (**C.R.I.S.S.**) qui assure la production de cette nouveauté qui comporte, outre **Thrène I** déjà mentionné, **Thrène II** (1976) qui étend à l'extrême les techniques instrumentales traditionnelles et une structuration issue d'une organisation parasérielle, et enfin, la version instrumentale de **L'Amant Déserté**, dont la version scénique avait été créée à Metz sur une Commande des Rencontres Internationales de Musique Contemporaine. Ici, les instruments électroniques sont transformés à l'aide de synthétiseurs, de modulateurs en anneaux... Les interprètes des deux **Thrènes** sont les excellents musiciens du **Trio à cordes de Paris** (Charles Frey, Jean Verdier et Jean Grout) et pour la version instrumentale de **L'Amant Déserté ; l'Ensemble d'instruments électroniques de l'Itinéraire** : Tristan Murail, Claude Pavy, François Bousch et Françoise Pellié sous la direction du compositeur. La pochette renferme en outre une sorte de «manifeste» du **C.R.I.S.S.** par Hugues Dufourt et une présentation des oeuvres par Alain Bancquart lui-même.

o **Antonio VIVALDI, Les quatre Saisons - 33/30 GRANDS MUSICIENS HACHETTE ERATO 1 st.**

Voici donc reparaitre cette Collection des **Grands Musiciens de HACHETTE** sur laquelle nous avons sué sang et eau Dominique MACHUEL, Michel DEBRUN et moi-même il y a dix années environ. Le principe reste le même que «l'édition princeps» mais le format a changé. Il est devenu celui d'une pochette de disque 30 cms renfermant une revue dont la disposition typographique est en conséquence changée, mais la substance restant étoffée et l'iconographie riche. Le disque a énormément gagné dans cette réédition, plus onéreuse il est vrai, même en tenant compte de l'augmentation du coût de la vie. En effet, le disque n'était jadis considéré que comme une illustration sonore du texte de la revue, alors qu'il est ici pris en compte par une grande marque, en l'occurrence **ERATO**. L'interprétation de **I solisti veneti**, avec le violoniste Piero Toso en soliste, sous la baguette de Claudio Scimone, est excellente. Que cette renaissance, sous la responsabilité de Colette de Montévy et Jean-Philippe Breuille, me soit l'occasion d'un hommage à celles qui furent les responsables de la première édition : Madame H. de Roujoux et Melle de Monts.

o **Les ménestriers : Mandrin - 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 74 673 g.u.**

Voici, fidèle à son rendez-vous annuel, le nouveau disque des **Ménestriers**, ce groupe animé par Bernard Pierrot, et dont l'activité en faveur d'un répertoire médiéval ou Renaissance repensé, tout autant que d'un répertoire folk, a été essentielle depuis la fondation du Groupe. Reformé à diverses reprises, mais suivant l'évolution de son fondateur, les **Ménestriers** sont aujourd'hui quatre : Henri Agnel (pandore, oud, luth, zarb, tnek-cek, chant) le prodigieux percussionniste, puis Marcelo Ardizzone (oud, guiterne, viole, rebec, cromornes), Jean-Noël Catrice (flûtes à bec, cromornes, chant) et Bernard Pierrot (saz, luth et chant). La présente nouveauté **LE CHANT DU MONDE**, sous «label» **Mandrin**, comporte effectivement la fameuse **Complainte** du margandier franc-comtois, la **Gavotte de Caroubel** du recueil **Terpsichore** de Praetorius, quatre chansons (**Les gars de Senneville, Chapeau de Saulje, A'vous point vu la Péronnelle** ? et le branle gai **Trop penser me fait Amour** extrait du Livre à danser de Pierre Phalèse, Louvain 1571). L'amateur y trouvera encore la pavane **La pandora** (Attaingnant, 1551) et **Huit branles de Bourgogne** extraits des Livres d'Adrien Le Roy (1551) et Pierre Phalèse (1571). La démarche de Bernard Pierrot dans ses arrangements, notamment pour les chants, est celle d'un souci de raffinement qui n'ignore pas les fantaisies instrumentales ou harmoniques de maitres contemporains comme le Stravinsky de **L'Histoire du Soldat**. Ces arrangements sont de véritables créations qui ne manqueront pas de plaire à ceux qui suivent passionnément l'évolution de ce jeune musicien.

o **MOZART, CHOPIN, SCHUMANN, chefs-d'oeuvre pour deux pianos - 33/30 GBP 21074 A st.**

Longtemps attendu, cette nouveauté me parvient **in estremis**, à l'instant de clore **Notre discothèque**. C'est un concert de haute qualité, dont nous sommes redevables envers Geneviève & Bernard Picavet, dans le répertoire mal connu, peu exploité de la littérature pour deux pianos. Précisément intitulé **Chefs-d'Oeuvre pour deux pianos**, cette nouveauté comporte trois pages qui sont des découvertes enchanteresses : la **Sonate en Ré Majeur KV. 448** de W.A. MOZART (1756-1791), le très charmant et

virtuose **Rondo en Ut M. op. 73** composé en 1828 par Frédéric CHOPIN (1810-1849) et dont il existe également une version pour piano seul ; enfin, **l'Andante & Variations en Si bémol Majeur** op. 46 de Robert SCHUMANN (1810-1856), révision par le compositeur de sa composition, de peu antérieure, pour deux pianos, deux violoncelles et cor (1843). Cette anthologie est présenté avec un talent sans faille, et un enthousiasme communicatif, s'adaptant sans contrainte à des styles extrêmement variés. L'auditeur s'accomodera vite d'une prise de son un peu «étroite» en dépit de la qualité stéréophonique : peut-être est-ce voulu par les interprètes et le technicien qui est responsable de ce disque ? Nos amis pourront commander cette intéressante nouveauté à la **S.F.P.P.**, 10 rue Clément Bayard, 92300 Levallois).

o **KOVALEVSKY, Les trois jours de la Passion - 33/30 ARION ARN 36 436 st.**

Composition curieuse, désignée comme oratorio liturgique par le compositeur, **Maxime KOVALEVSKY** (né en 1903). La tâche est ardue pour le narrateur (récitant) Roger Bret, Jésus (Philippe Mazziotta), les préchantres (Anahit Morillas-Fontana et Thierry Ponsoye) et l'Ensemble Saint-Irénée sous la direction de notre collègue, Anne-Marie Deschamps. Selon la liturgie orthodoxe, il s'agit en effet de bout en bout de chants à cappella. Le récitatif du narrateur, tous les récitatifs en général sont d'une extrême simplicité, avec néanmoins des tours mélodiques parfois insolites, les interventions chorales sont souvent difficiles, sans le secours d'instruments : j'admire au passage la justesse de l'ensemble. Oserais-je avancer qu'avec la meilleure volonté, je trouve cet otario banal et l'élan religieux qui doit l'animer ne me touche pas... On glane çà et là des emprunts à des fonds liturgiques grégoriens, orthodoxes... Ma perplexité reste entière devant cette nouveauté **ARION**.

o **PINCHARD, Golfes d'ombre - 33/30 M 10 053 VERSEAU st. compat.**

Une musique qui coule de source et que l'auditeur prend le plus total plaisir à écouter sans avoir à scruter les arcanes de possibles détours mathématico-scientistes. Une musique humaine qui parle au cœur : les souples mélismes des **Quatre improvisations pour flûte seule** interprétées par Jacques Tiberge se souviennent avec liberté et élégance des courbes grégoriennes. Les huit **Préludes pour hautbois, clarinette et basson** constituaient à l'origine, une musique de scène pour **La Machine infernale** de Cocteau. Ils ont été créés en suite en trio par le **Trio d'anches de Rouen** (G. Innocent, Ermakastar, D. Boitard) et l'on prend plaisir à ces courtes pages pleine d'esprit, changeantes comme des humoresques, alliant avec souplesse l'écriture verticale au contrepoint. Je n'ai pas encore redit le nom du compositeur, et c'est à dessein, souhaitant le réserver pour les pages qui paraissent le plus directement venues de son moi profond : en l'occurence les **Golfes d'ombre** pour piano, ou du moins les pièces **I, II, V, VI** de cet ensemble de 12, qui sont retenues ici. C'est ici que **Max PINCHARD** (né en 1926), semble en effet le plus spontané, ne cherchant pas tellement à imposer un penser nouveau, intellectuel et systématique, qu'à confier un lyrisme de bon aloi. L'excellente interprète est Mireille Saunal, qui cède le clavier à Léa Roussel pour le poème intitulé **La fontaine Castalie**, pour violoncelle et piano. C'est Geneviève Teuilière qui, avec un archet léger, dialogue avec le piano. Toute cette belle nouveauté, pour laquelle je ne voudrais pas crier inutilement au génie, révèle une bonne et bienfaisante musique ; musique sentie mais sans affectation, suscitant la sympathie et l'intérêt. Pour bon nombre de nos lecteurs qui connaissent l'activité pédagogique de Max Pincard, voici une découverte qui leur révélera un musicien, et un ami.

o **Duos de violons - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 069 02 923 st quadra.**

Les qualités artistiques d'Itzhak Perlman (violon) et Pinchas Zukerman (violon ou alto) ne sont plus à vanter. Ces deux artistes nous offrent la surprise d'un récital insolite : en l'occurence, tout un programme pour deux violons ou violon et alto. Et le plaisir qu'ils nous procurent est sans restrictions. Nous trouvons là une **Sonate en Mi mineur op. 3 n° 5 de Jean-Marie LECLAIR** (1697-1764), deux **Etudes-caprices op. 18** fort bien venues **d'Henri WIENIAWSKI** (1835-1880), le **Duo concertant op. 67 n° 2 en Ré majeur de Ludwig SPOHR** (1784-1859) ainsi qu'une **Passacaille en Sol mineur de George Frederic HAENDEL** (1685-1759) transcrite pour violon et alto par le gendre de Grieg, **Johan Halvorsen** (1864-1935). Voilà du beau violon, intelligemment mis en valeur ! C'est une nouveauté **EMI LA VOIX DE SON MAITRE**.

o **L'ART DE LA HARPE - 33/30 ARION ARN 36433 st.**

Douzième disque de la Collection **ARION** consacrée à des instruments déterminés, voici **L'art de la harpe**, au cours duquel se partagent la vedette Annie Challan, Catherine Michel et Clélia Mertens. Annie Challan présente le **Concerto en fa Majeur de Georg-Friedrich HAENDEL** (1685-1759) accompagnée par un Orchestre de chambre dirigé par Roger Cotte, auteur des cadences ; les **Variations sur le Menuet d'Exaudet de Francesco PETRINI** (1744-1819) ; la **Sonate en Fa Majeur** pour flûte et harpe de **J.B. KRUMPHOLTZ** (1745-1790) pour laquelle son partenaire est le regretté Roger Bourdin, et la **4ème Sonate en Sol Majeur de Christian HOCHBRUCKER** (1733-1799), du moins **l'Allegro** initial. Catherine Michel dialogue avec Régis Pasquier pour **l'Adagio de la Prmière Sonate de Luigi BOCCHERINI** (1743-1805). Enfin, Clélia Mertens

interprète le **Concerto en Ré Majeur d'Antonio VIVALDI** (1678-1741), accompagnée par l'Orchestre de Chambre Bernard Thomas.

o **BENDA, RICHTER, Concertos pour flûte - 33/30 EURODISC Discothèque des Maîtres 25 305 st.**

C'est en quelque sorte également un «art de la flûte» qu'offre Jean-Pierre Rampal dans cette nouveauté EURODISC ARABELLA. Nous y trouvons deux intéressantes œuvres pour lesquelles il est accompagné par **l'Orchestre de Chambre de Prague** sous la férule de Milan Munclinger. D'une part le **Concerto en Ré Majeur de François-Xavier RICHTER** (1709-1789) et le **Concerto en Mi Mineur de François BENDA** (1709-1786).

o **MOUSSORGSKY, Tableaux d'une exposition ; RAVEL, Ma Mère l'Oye - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 063 10212 st. compat.**

Serge Baudo, dont j'ai parlé avec enthousiasme au début de cette Discothèque, déploie ici encore tout son talent à la tête de **l'Orchestre de Paris** dans un programme où **Maurice RAVEL** (1875-1937) est roi, avec son instrumentation des **Tableaux d'une Exposition de Modeste MOUSSORGSKY** (1839-1881) auxquels est jointe la petite suite de cinq pièces enfantines de **Ma Mère l'Oye : Pavane de la Belle au Bois dormant, Petit Poucet, Laideronette impératrice des pagodes, Les entretiens de la Belle et de la Bête et la méditation terminale du Jardin féérique.** Disque qui témoigne des richesses multiples de l'orchestre, cette nouveauté ne peut qu'être parfaitement accueillie dans nos discothèques scolaires.

o **TCHAIKOVSKY, Concerto pour violon et Valse-caprice - 33/30 DECCA Importation SXL 6854 st.**

Le **Concerto en Ré Majeur op. 35 de P.I. TCHAIKOVSKY** (1840-1893), déclaré injouable par son premier dédicataire de 1877, trouve un siècle plus tard un souffle nouveau avec le jeune violoniste Boris Belkin qu'accompagne **The New Philharmonia Orchestra** sous la direction de Vladimir Ashkenazy. Il y a ici volonté réelle de la part de l'artiste, auquel on reprochera peut-être la jeunesse de son style, mais certes pas la personnalité qui est attachante, volonté de repenser ces traits, ces arabesques qui «puent peut-être le violon» selon l'expression de certain critique, mais qui n'en demeure pas moins un triptyque d'une très grande beauté et d'une intensité profonde. J'ai découvert ici avec un plaisir extrême une **Valse-Scherzo** également datée de 1877 et que le compositeur avait dédiée à Joseph Kotek, celui-là même qui lui avait fait connaître Nadejda von Meck.

o **FRANCK, Pièces pour orgue - 33/30 PHILIPS Grandioso 6571 018 st.**

Sous la rubrique **Franck à Notre-Dame,** le sympathique et prodigieux Pierre Cochereau nous offre un magnifique récital **César FRANCK** (1822-1890) sur le grand Cavaillé-Coll de Notre-Dame de Paris, révisé par Hermann et Boisseau. Ici, Pierre Cochereau peut tout se permettre, parce qu'il connaît merveilleusement l'instrument, le vaisseau qu'il anime, et par dessus tout la musique qu'il interprète et qu'il aime. Ce récital César Franck est de toute beauté avec la **Pièce héroïque** strictement contemporaine de la **Symphonie Pathétique** que je viens de recenser (1877), avec la **Fantaisie en La Majeur** et le **Cantabile** en Si Majeur. Le plus bel instant reste néanmoins de **Grand Choral n° 2 et Si mineur,** pièce centrale de l'ultime chef-d'œuvre de 1890, dans lequel passe des échos mystiques des **Béatitudes.**

o **RACHMANINOV, Concerto n° 3 pour piano - 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78 654 g.u.**

Evidemment, **l'Orchestre National de l'U.R.S.S.** sous la direction d'Alexandre Lazarev est une phalange d'élite, bien sûr que le jeu d'Andréï Gavrilov est de toute beauté au Service de cette musique qu'il aime... Malgré tous ces atouts, je ne puis me retenir de bougonner : encore un **Troisième Concerto en Ré mineur op. 30 de Serge RACHMANINOV** (1873-1943) ! Le lyrisme de l'œuvre a beau être délicatement discret, on ne peut que souhaiter voir les dépositaires de nos tablettes de marbre (ou de cire !), de graver pour nos lendemains auxquels nous avons LE DEVOIR DE TRANSMETTRE, autre chose que des répétitions, des redites. On me rétorquera que l'interprète renouvelle totalement l'expression d'une œuvre, et c'est parfaitement exact, notamment en cette occurence. Il n'en demeure pas moins que je serais particulièrement heureux si une telle phalange orchestrale mettait son talent et son prestige à servir des maîtres méconnus et trahis par leur proche postérité. Ceci dit, remercions LE CHANT DU MONDE de nous gratifier de cette nouvelle et excellente version du **Concerto n° 3 pour piano de Serge Rachmaninov.**

o **STRAVINSKY, Le Sacre du Printemps - 33/30 LE CHANT DU MONDE LDX 78 395 g.u.**

Le grand privilège d'entendre et de voir en direct Eugueni Svetlanov m'a été donné il y a un an à Pérouse, où il dirigea magnifiquement **Khovantchina** de Moussorgski. Et j'ai été fasciné par l'extraordinaire présence de ce chef exceptionnel, qui insuffle la vie à son orchestre avec une prodigieuse maîtrise. Pour la présente nouveauté **LE CHANT DU MONDE,** Eugeni Svetlanov est à la tête d'une phalange qu'il connaît bien et dont il tire merveille :

l'Orchestre National de l'U.R.S.S. - C'est assez pour dire la qualité de ce **Sacre du Printemps d'Igor STRAVINSKI** (1882-1971) qui étonnera plus d'un auditeur par sa perspective nouvelle, loin de la dynamique d'un Boulez ou de la poncutalité d'un Karajan. C'est autre chose, plus un objet barbare qui fascine, mais une fresque vue «de l'intérieur», par des interprètes qui se sentent directement concernés par ce qu'ils «transmettent» au public.

o **BARTOK, Concerto n° 2 pour violon - 33/30 DECCA SXL 6802 st.**

Ce **Second Concerto pour violon** de Bélas BARTOK (1881-1945) est à vrai dire l'essentiel, puisque l'autre, le premier, est considéré comme un galop d'essai et n'a jamais été reconnu publiquement par le compositeur de son vivant. Cette page, parmi les mieux venue du musicien magyar, a été composée en 1937/38 : ses structures sont solides, faisant appel à la technique dodécaphonique non rigoureuse. La violoniste Kyung-Wha-Chung semble se jouer des difficultés que recèle la partition : elle est accompagnée par **l'Orchestre Philharmonique de Londres** que dirige Georg Solti.

o **WALTON, Beshazzar's Feast & Coronation Te deum - 33/30 DECCAS SET 618 special Hi-Fi à haute dynamique st.**

La qualité exceptionnelle de la prise de son sert à merveille une œuvre que **L'EDUCATION MUSICALE** est heureuse de recenser parmi les nouveautés. Il s'agit d'un disque **DECCA** britannique sur lequel sont regroupées deux pages fondamentales du compositeur en titre de S.M. la Reine Elisabeth II, Sir **William WALTON** (né en 1902) : la **Coronation Te deum**, large et spectaculaire psaume pour Chœurs et orchestre composé en 1953 pour le couronnement de la Souveraine, et le festin de Balthazar (**Belshazzar's Feast**) pour soli, chœurs et orchestre. C'est l'oratorio le plus important de William Walton, qui l'a écrit en 1931, et qui a d'emblée classé son auteur parmi les plus grands noms de la tradition chorale d'Outre-Manche. Le baryton solo est Benjamin Luxon, qui chante avec le London Philharmonic Choir accompagné par **l'Orchestre Philharmonique de Londres** que dirige Sir Georg Solti.

o **SCHUBERT, MAHLER, Lieder - 33/30 PHILIPS Trésors classiques 6500 412 S.A. st.**

Rendre compte successivement de trois nouveautés consacrées au lied tient de la gageur lorsque le commentateur se trouve en présence d'artistes de haut vol comme Udo Reinemann, Birgit Finnilä ou, dans le cas présent, Jessye Normann... Les deux premiers artistes ont néanmoins une voix «da camera», une voix magnifique pour l'intimité du salon musical, ne bénéficiant sans nul doute guère à être forcée dans une grande salle de concert. La voix de Jessye Normann permet sans conteste à l'artiste d'affronter des salles plus importantes : l'émotion qu'elle recèle, restant suffisamment intime, porte avec une étoffe plus dense. Avec Irwin Cage comme partenaire au piano, Jessye Normann interprète en premier lieu les Chansons d'Ellen (**Ellensgesänge** d'après **The Lady of the Lake** de Walter Scott), le Salut d'une sœur (**Schwestergrüss** de Bruchmann), le Nain (**Der Zwerg** de C.M. von Collin). A Ces pages de **Franz SCHUBERT** (1797-1828) dont la mieux (ou la plus mal !) connue est le fameux **Ave Maria**, Jessye Normann joint cinq Lieder de **Gustav MAHLER** (1860-1911) sur des textes de Rückert qui sont Je me suis perdu aux yeux du monde (**Ich bin der Welt abhanden gekommen**) et Aimes-tu pour la Beauté (**Liebst du um Schönheit**) ; d'autres proviennent du cher **Knabenwunderhorn** : **Urlicht** (Lumière originelle), **Wo die schönen Trompeten blasen** (Là où retentissent les belles trompettes).

o **BOELY, Œuvres pour piano - 33/30 ARION ARN 38 442 st.**

Jacqueline Robin met son incomparable talent de pianiste au service d'une cause que Monsieur Tout Le Monde aurait pu croire perdue d'avance, et voici que le miracle s'accomplit : la musique **d'Alexandre BOELY** (1785-1858) reprend vie, parée d'un charme incontestable, d'une vigueur d'expression, d'une poésie dont les décennies d'oubli n'ont pas altéré la spontanéïté. Ce compositeur, dont on était fier de dire deux ou trois mots il y a un quart de siècle, alors que les amateurs ne connaissaient plus guère que la **Toccata** pour orgue, apparaît à la lumière de cette nouveauté **ARION** comme un porte-parole éloquent de son temps, tout particulièrement dans les premières œuvres comme les deux **Sonates de l'op. 1 en ut mineur** et en **Sol Majeur** qui soutiennent la comparaison avec l'Ecole de clavier d'Outre-Rhin. Cette nouveauté extrêmement intéressante comporte diverses autres **Pièces pour piano** composées durant la seconde partie de la vie du musicien et sont souvent moins actuelles que les Sonates, mais néanmoins parfois assez schumaniennes.



INFORMATIONS DIVERSES

o **PRIX PINEAU-CHAILLOU Attribution au titre de l'année 1978**

Le Prix Pineau-Chaillou fondé par un ancien Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Nantes, est destiné chaque année à récompenser alternativement un artiste peintre et un compositeur de musique de nationalité française.

Toutefois, deux prix des années antérieures, de 2 680 F. chacun, n'ont pas été attribués. Ils seront remis en jeu cette année concurremment à une troisième récompense, dont le montant sera également de 2 680 F. Cette fois-ci seuls seront admis à concourir les musiciens.

Le jury désigné par l'Administration municipale pour examiner les candidatures au titre de l'année 1978, se réunira au début de l'année prochaine.

Les artistes qui estiment avoir des titres à faire valoir pour obtenir ces prix sont invités à présenter leur candidature à la Mairie de Nantes **avant le 28 février 1979** dernier délai.

Renseignements à la Mairie de NANTES (Affaires Culturelles).

o **COLLECTION L'HARMONIE VIVANTE de Mme A. Dommel-Dieny**

Tous les recueils publiés par l'auteur sont publiés et diffusés par la **Librairie Honoré Champion**, 7, quai Malaquais 75006 Paris. Tél. : 336 51-65.

Détails des recueils :
Tome VI : Abrégé, fascicules : 6. Mozart, Beethoven - 9. Schubert, Liszt - 11. C. Franck - 12. G. Fauré.
Réédition du Tome 2 « De l'analyse harmonique à l'interprétation ». Cette réédition est envisagée par la susdite Maison.

o **Cahiers de l'Animation Musicale**

55, rue de Varenne 75007 PARIS

Revue périodique du C.N.A.M. excellente publication indiquant tous les Ateliers, les Stages prévus pour enfants et adultes. Le supplément au n° 10 regroupe les cours musicaux situés à Paris.

o **Au Conservatoire de METZ**

Lundi 5 mars à 20 h. 30, soirée exceptionnelle placée sous le signe des Cuivres (40 Trombones et 10 Tubas dans un programme des plus divers .....). TRIOS, QUATUORS, QUINTETTES, SEXTETS, SEPTUORS, OCTUORS, « JAZZ à DIX », ENSEMBLES de : 20, 30 ..... 50 exécutants dans une Sonate de Gabrieli pour 5 chœurs et orgue.

o **Stage d'initiation à la musique contemporaine du 12 au 17 février 1979**

A côté de ses activités de création, de recherche et de diffusion, l'Ensemble Intercontemporain s'est assigné des objectifs pédagogiques qu'il entend mettre en œuvre tant à destination des musiciens professionnels sous forme de stages spécialisés, que des « amateurs » susceptibles d'assumer dans le public un rôle de « relais ».

Enseignants, moniteurs de musique, animateurs culturels et socio-culturels, responsables de Comités d'Entreprise, etc. Aucune connaissance musicale de base ne sera exigée pour y être admis, mais chaque candidature sera examinée et retenue ou non en fonction de ses motivations. Un maximum de 30 personnes (18 ans minimum) pourra être accueilli.

PROGRAMME . Exposés sur les grandes tendances de la musique actuelle, avec écoute d'exemples sonores enregistrés.
. Ateliers de travaux pratiques.
. Rencontres : avec des compositeurs représentatifs des courants actuels (Globokar, Pasquet, sous réserve).

LIEU C R E A R - Château de Montvillargenne à GOUVIEUX, près de CHANTILLY.
TARIF . Inscription au stage : 300 F.
DATES Du 12 février avant le déjeuner au 17 après le petit déjeuner.
RENSEIGNEMENTS : Marika HUPE et Jean-Marie MOREL à l'Ensemble InterContemporain, 15, rue de Bruxelles - 75009 PARIS. Tél. : 285 71-91.

o **Musique d'Aujourd'hui**

Cycle de six concerts par l'Orchestre Régional Provence Côte-d'Azur les 6, 20 février - 6 et 13 mars - 24 avril. Débats publics après chaque concert. Renseignements : 2, Place Grimaldi, 06000 Nice (93) 88 56 40.

o **L'ADEM**, Association pour le développement musical dans les Alpes-Maritimes, a pour mission de favoriser la vie musicale locale sous toutes ses formes, sans se substituer aux autres associations, mais en les complétant et en les étendant à tout le département. L'ADEM assure notamment l'animation musicale dans le Haut-Pays en collaboration avec la Charte Culturelle des Alpes-Maritimes.

o Les Concerts de midi

Tous les vendredis de 12 h. 30 à 13 h. 30, Amphitéâtre Richelieu de la Sorbonne (entrée 17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris).
Vendredi 2 février : Piano, violon, alto : César Franck, Brahms.
Vendredi 16 février : Marielle Nordmann, harpe et Udo Reina : Sor, Loewe - Sirha, Vaelamoff, Schuecker, Schubert, Glinka, Parish Alvars, Mendelssohn.
Vendredi 23 février : le Quatuor Parrenin : Stavinsky, Cannon, Dutilleux.
Renseignements : Melle Franz (500 54-74) - Siège social : 3, rue Michelet, 75006 Paris (326 94-14).

o Fondation Royaumont

Présentation Générale du cycle « AUTOUR DE LULU » D'ALBAN BERG du 23 février au 18 mars 1979.
Vendredi 23 février : Inauguration de l'Exposition « **Thémoins de LULU** » - L'Opéra LULU dans l'œuvre d'Alban et le contexte de l'Ecole de Vienne - 25 février à 20 h. 30, Théâtre du Ranelagh, Paris: Projection du film « LULU » de Pabst - 26 février 20 h. 30 au Goethe Institut, Paris : Rencontre « Pourquoi LULU en 1979 » - 3 et 4 mars, Abbaye de Royaumont, Concert-conférence sur Eisler et sa musique vocale - Rencontre sur le thème Voix et Opéras - Conférence sur le thème « Le Prologue de LULU », présentation analytique avec illustrations musicales - Une soirée berlinoise au Temps de Frank Wedekind - Chansons et lectures de textes - LULU, musique et mise en scène, Le Lied Autrichien de Mozart à Berg.
Tous renseignements complémentaires : Fondation de Royaumont 95270 Asnières-sur-Oise. Tél. 470 40-18 - 470 41-62.

o Orchestre Lyon

Février 15/16. **Association Française d'Action Artistique.** Concours Internationaux de Musique 1978. Récompenses obtenues par les pianistes français :
Michel DALBERTO, 1er Prix du 6ème Concours International de piano de Leeds,
Pascal DEVOYON, 2ème Prix du 6ème Concours International « Tchaïkovski » de Moscou,
Brigitte ENGERER, 3ème Prix du Concours International « Reine Elisabeth » de Bruxelles.

o XXIème FESTIVAL INTERNATIONAL du SON 4 au 11 mars 1979

(Exposition Haute-Fidélité - Journées d'Etudes - Programme artistique).
Palais des Congrès - Centre International de Paris - Porte Maillot - Paris. 2 jours réservés exclusivement aux professionnels: Dimanche 4 et Lundi 5 Mars.

o Stage Musique Ancienne et Folklore

A Vendôme du 11 au 18 Avril 1979. Le stage « Musique Ancienne et Folklore » est destiné aux musiciens amateurs et professionnels, curieux de connaître des techniques instrumentales et vocales basées aussi bien sur le respect des textes que sur l'improvisation et la transmission non-écrite de la musique. Il doit permettre aux participants, dans une recherche commune, d'appréhender directement les liens qui unissent les musiques savantes du Moyen-Age et de la Renaissance avec le Folklore français ou anglo-saxon (ou les différences qui les font diverger).

Il y sera tenté — par la pratique instrumentale, le chant individuel ou collectif, la danse traditionnelle et ancienne, la musique d'ensemble, la construction d'un instrument simple, les concerts, les causeries-débats, le cinéma ...., de répondre à la curiosité très actuelle portée à la tradition populaire par les musiciens « savants », et à la tradition écrite par les musiciens du folklore.

Le stage se déroulera du mercredi 11 avril à 18 h, au mercredi 18 avril 1979 à 12 h.
Logement (collectif), repas et ateliers au Lycée agricole, de Vendôme.
Inscriptions envoyées avant le 10 mars : 700 F.
Inscriptions postérieures au 10 mars : 750 F.

Une lettre de confirmation d'inscription avec toutes les précisions pratiques et utiles, sera envoyée aux stagiaires inscrits, au plus tard 15 jours avant le stage.

Pour tous renseignements (veuillez joindre une enveloppe timbrée à vos nom et adresse) et pour inscription;
Veuillez contacter : Bernadette BOMBARDIERI, 71, bd Picpus 75012 PARIS. 347 10-67.
Julien SCKOWRON 700 63-94.

o INA-GRM. - Cycle Acousmatique

L'Acousmonium, orchestre de hauts parleurs, en collaboration avec RADIO-FRANCE - 4 Concerts : 19/02/79 - 19/03/79 - 23/04/79 - 7/05/79, le lundi à 20h. 30, Grand Auditorium et Auditorium 105. Maison de Radio-France. œuvres de : Charles Clapaud, Ivo Malec, Denis Smalley, François Bayle, Denis Dufour, Thomas Kessler, Michel Redolfi, Guy Reibel.

POIVRE et SEL

par
F. LAFFANOUR et J. BINSZTOK

o Lou REED - Live - Take no prisoners - RCA (XL 03066)

Pochette crasseuse - Apollon en bas résille aux rondeurs agressives, détritus et graffitis, néons et cadillacs ; chuintement soyeux des kriss sur les murs rougeâtres. New-York la pomme pourrie, 10 h. du soir ; 2 blocks de Washington Square - quête des dealers' écho d'une Trompette FREE - pas loin de Bovvery et du CBGB - alcolos ravagés par le Southern confort qui agrippent les bords des caniveaux, Junkies qui se piquent aux derniers råverbères - Le Bottom Line, bon chic bon genre,... Tonite Ladies and gentlemen... Lou ... REEED !! Sempiternel numéro d'ange déchu. Ce soir petit LOU veut être noir. Son gras et lourd; les classiques de SWEET JANE à BERLIN, coupés de monologues obscènes. Rien ne change etpourtantdix ans déjà depuis le Velvet... JOHN CALE est casé...!

C'est Paris hélas, l'hiver 1979. Encore un disque.Kleenex.

o JESSE COLIN YOUNG «AMERICAN DREAMS» ELEKTRA DISTRIBUTION WEA

Si le grand rève américain était de dominer le monde, Jesse Colin Young bien qu'il rêve et qu'il soit Américain ne dominera jamais la musique californienne de son temps tout au plus celle de son village.

Palmiers sur fond de soleil couchant, musiciens ramolis par le soleil, musique qui coule comme du miel au fond des tasses de thé, cet album transpire l'ennui.

o ELVIS COSTELLO AND THE ATTRACTIONS «ARMED FORCES» - DISTRIBUTION WEA

Je tire lentement sur le plastique, doucement pour ne pas dégoupiller trop vite, WHAO «ACCIDENT WILL HAPPEN», je glisse au fond de la tranchée, ma main arrachée éclabousse le «Senior Service» furieux de voir sa chemise verte nappée de sang, il hurle prétextant que «Party girl» pourra pas la laver. L'attaque continue, l'ennemi est partout, et moi je suis dans ce foutu «GOON SQUAD», quand tout à coup c'est le silence, sur le ciel se détachent «TWO LITTLE HITLERS» sorte de Dupont ridicules et truculents. Jouant avec cet «Emotional Fascism» ELVIS, Lui, continue à chanter dans la tranchée devant, oubliant ces rengaines rétro d'antan , il nous balance un son nouveau et dévastateur dont l'ennemi ne se remettra jamais.

o MOODY BLUES «OCTAVE» - DECCA

A chacun sa fièvre, Les MOODY BLUES aimeraient bien en attraper une bonne, je crains pour eux que cet album n'en soit pas l'occasion rêvée, à moins que lassé de la discomania, les foules se ruent vers les ballades sagement susurrées de ces cinq garçons bien gentils. Feraient p't-être mieux de revenir à leur musique d'antan, du temps de Bye Bye Bird, le rétro ça paye aussi et ça nous permettrait de nous amuser un peu plus.

o TRADITION : Tell your Friends Dub - RCA (PL 25156) MOVING ON - RCA (PL 25169)

Le Quart d'heure Reggae - Depuis que la musique de la Jamaïque est à la mode, les nouveaux groupes se succèdent à une cadence accélérée ; et nous sommes arrivés actuellement aux fonds de tiroir. Un groupe : Tradition qui ne se réfère pas à ce qui se fait de mieux en la matière nous gratifie coup sur coup de deux albums qui vous inciteront à passer vos prochaines vacances au club Méditerrannée de Calcutta. Le groupe joue un reggae étonnamment mièvre où tous les thèmes RASTA sont successivement traités (Lion, Afrique, le Négus, les dollars (!)) mais pas de la manière la plus convaincante.

Ajoutons que l'étiquette auto-collante qui figure sur les pochettes est d'un effet plus que douteux.

o FRONT LINE SELECTION : VIRGIN (DIST. POLYDOR)

Poing noir qui enserre un barbelé, sang qui coule lentement sur l'avant-bras. Tout autre est la compilation de chez VIRGIN où l'on retrouve tous les artistes maison : des GLADIATORS à SLY DUNBAR. Deux morceaux tranchent sur l'ensemble de cette production très «black Power» :"tribute to steve Biko" de TAPPER ZUKIE et"Evil Doers"de UROY.

o FORTUNE. «FORTUNE» - WEA

Composé des deux soeurs jumelles COLEEN FORTUNE MAUREEN THORNTON et de l'heureux mari, Richard FORTUNE, ce nouveau groupe à l'image de marque un peu accrocheuse si ce n'est tapageuse produit une musique ni disco ni rock et pas vraiment variété. A la confluence du Rythm'and blues, de STEVIE WONDER et de la musique Rock américaine leur disque manque un peu d'originalité et semble dater quelque peu, tant par le son , les thèmes musicaux que par les bruitages

d'orage tout droit tirés de «RIDERS ON THE STORM» des DOORS .

Un ensemble qui a au moins le mérite de n'être pas disco. Un bon morceau, le seul chanté par Richard Fortune, «Forget About To morrow».

o **WIRE : Chairs Missing - HARVEST (dist. P.M. - EMI)**

Il y a deux ans aucun des musiciens ne savait jouer : telle est la teneur d'un article qui leur a été consacré récemment. Une chose est sûre, c'est que depuis, ils ont fait des progrès... dans le domaine du plagiat ; et le plus éhonté !! C'est du sous PINK FLOYD de la première manière quand SYD BARRET, seul élément véritablement créateur du groupe était encore présent. C'était en 1967.

Que dire d'autre... Rien !! Au travail Messieurs, sinon c'est l'usine qui vous guette.

o **THE SOUTH'S GREATEST HITS : Volume II - CAPRICORN (DIST. POLYDOR)**

C'est bien les petits blancs racistes du Sud (avec d'autres) qui ont inventé le Rock and Roll : «La basse qui slappe... et les petits voyoux blancs...» (Sic... André Francis). Deuxième volume d'une compilation tirée du catalogue Capricorn, on y retrouve la plupart des groupes importants du vieux Sud : MARSHALL TUCKER BAND, ALLMAN BROTHERS (JESSICA et pas de panique tous les soirs) CHARLIE DANIELS...

L'intérêt de ce disque, c'est qu'il permet de saisir toutes les influences dans lesquelles baigne le rock sudiste : musique country, rock bien huileux pour camionneurs livides, échappées rapides vers le CAJUN des noirs francophones, sans oublier la musique californienne et même le Jazz rock. Et puis un excellent blues bien rapeux «Mind benders» chanté par STILLWATER.

Un disque sans unité mais pour une fois ce n'est pas désagréable.

o **BETHNAL : «CRASH LANDING» VERTIGO (Dist. PHONOGRAMME)**

Bethnal fait partie de la poussée des nouveaux groupes de Rock anglais qui sont nés sur le fumier de la Crise économique mondiale et qui sont à la pointe la lutte anti-raciste en Angleterre.

Le groupe produit une musique très influencée par les Who, un rock très nerveux bien illustré par les riffs saccadés du morceau qui donne le titre à l'Album.

L'avion s'est écrasé et nos oreilles sanguinolentes quittent péniblement la platine bombardée par les décibels de Bethnal.

o **ELTON JOHN «A SINGLE MAN» - PHONOGRAM**

Comme tous les Autres, le facétieux et richissime ELTON ne voulait plus entendre parler de scène et de public, c'est fatiguant et ça rapporte pas assez. Ça devait pourtant avoir du bon, puisqu'au mépris de ses déclarations il nous revient bientôt à Paris précédé par un nouvel album «A Single Man» même s'il a abandonné son ancien parolier pour GARY OSBORNE, le style Elton John reste, ayant toujours excellé dans ces morceaux lents, sortes de ballades aux accents terriblement tristes et désespérés, il récidive avec «Shine on Through» et «Il Ain't Gonna Be Easy».

Savant mélange de Rock et de variété, à SINGLE MAN est bien à l'image de ce qu'a toujours fait ELTON, séduisant et parfois même touchant mais par ailleurs agaçant avec des mélodies quelconques assaisonnées de choeurs aussi nombreux que lassants. Un disque à posséder par tout ELTONOPHILE qui se respecte.

o **SCORPIONS «TOKYO TAPES» RCA (CL 28331)**

Hard-Rock Teuton en pays nippon !

Résultat explosif. Bouts de vynil graveleux jonchant le F3 du dessous... Cohabitation sanglante ; mes voisins préfèrent le REGGAE. Et quand ULRICH ROTH prend un solo, ma voisine sort sa boite de MARLEY.

Résultat nul... pour l'instant ! Mais je ne désespère pas. Je joue «Long Tall Sally» à 120 décibels...

J'ai toutes mes chances contre mon tonton-fan de W.A. Richard...

o **THE JAM «ALL MOD CONS» - POLYDOR (2442155)**

BRIGHTON 1964 MODS EN VESPA, ROCKERS en moto, Bobbies à cheval. «Kick out the Jams» ! Minettes, cheveux courts... petites ruelles aux néons orangés. LONDRES 1978 JAM recrache des désirs oubliés depuis longtemps.

PAUL WELLER ou les WHO on ne sait plus mais KEITH MOON est mort gavé des sucreries symphoniques de TOMMY. Qui chante, WELLER ou TONSHEND ?

Saupoudrons d'une pincée de KINKS avec un ruban discret couleur légion Beatles...

Mais surtout JAM détruit l'image PUNK/NAZI forgée par les médias notamment dans «Down in the Tube Station at Midgnight» ou le groupe s'attaque au délire parano raciste des sbires du Front National. Ce n'est pas le moindre mérite du disque.

o **JAMES BROWN «TAKE A LOOK AT THOSE CAKES» - POLYDOR**

JAMES BROWN EST DE RETOUR à 51 ans il fait toujours le grand écart, s'est rasé la moustache et vient de sortir un nouvel album à l'image Hyper réaliste un peu salace «Take a look at those cakes». On y retrouve le vieux James avec toute sa virulence, sa musique toujours aussi percutante bien qu'un peu monotone, mais cette fois mâtinée d'un son un tantinet disko surtout son «As long as I love you».

JAMES nous dit lui-même que c'est son meilleur album depuis THE PAYBACK ne contredisons pas un vénérable travailleur.